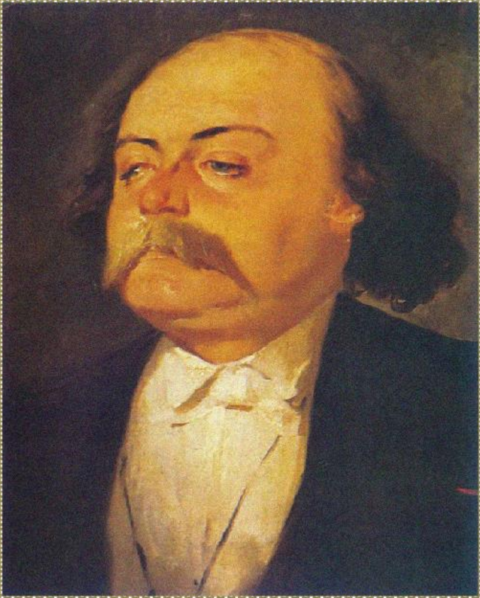
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

سلسلة أعلام الفكر العالمي



فلوبير

غوستاف فلوبير

سلسلة أعلام الفكر العالمي المعاصر

غوستاف فلوبير

تأليف : فيكتور برومبير
ترجمة : غالية شملي

فلوبير

آخر « الكتّاب الغنائيين »

المذهب الواقعي والعصمة من الألم

« اني لا احبّذ ان يهتم الجمهور بشخصيتي » ؛ هذه جملة من رسالة بعثها الى « تورغنيف » تُظهر تناقضاً جوهرياً ، فالكتابة بالنسبة لفلوبير هي وسيلة لكي يسمعه القارىء دون ان يراه . ولكن ، اذا كان يؤلف للخلق او الهروب من نفسه ، فهذه نقطة محض خاصة . لا يوجد كاتب اسير ذاته ووحدته كفلوبير . لقد حاول عبثاً ان يكون سامياً ، غير مبالٍ ، لكن جميع مؤلفاته تخون امانيه ورغباته . وهذا لا يعبر ، في تلك الحال ، عن تقلبات سخيفة ، بل عن ايحاءات من خلال مواضيعه المفضلة . هو نفسه يدعونا الى ان نميز بين « شخصيته » (. . . لقد اختلقت لعملي جزئين . احدهما في العالم الخارجي والآخر في اعماقي . . .) والاهم هو الناحية العملية ، اما ذاتي الباطنية فتتدفق من خلالها انقى شعاعات النفس . . . ليس فهْم فلوبير بالمهمة السهلة . على الكاتب ان لا يترك من بعده سوى مؤلفاته . . . وحياته الخاصة لا تهمنا كثيراً . يدعي فلوبير ، فوق ذلك ، ان الفن لا علاقة له بالفنان . يجب ان نعمل جاهدين لاخفاء ذاتنا .

فالمرجو هو عدم ظهور الكاتب من خلال مؤلفاته . على الاديب ان يشابه الله في خلقه ، ان يكون في عمله خفيّاً وقادراً ، ان نشعر به في كل مكان دون ان نلمحه . ومن هنا يظهر تجديد فلوبير . انه عمل مبهم يتربع المؤلف في وسطه دون ان يبدو رغم ذلك انانياً .

وهناك اختلاف آخر : ان الادب الفرنسي يجعل من واقعيته فناناً كبيراً . لم يكن هناك بالواقع ما يزعجه اكثر من الكلمة والخيال . فهو يقول لـ« مونبا سان » : لا تكلمني عن الواقعية والطبيعي أو الاختياري . ما هذه السخافات ! ويعتبرها ايضاً صبيانية . وتوضح رسالة الى جورج صاند هذا الشعور : . . . اني امقت ما يسمونه بالمذهب الواقعي، رغم اني احد زعمائه ورائديه . . . وليس ثمة شك ان تّصرفاته قاسية تجاه سلالة تفتخر به ولا تستميله . فالجماعات التي تهتم بالعلوم النظرية اكثر من المثل الفني الاعلى لا تستهويه مطلقاً .

يتمتع فلوبير بوسائل تجعله يحتقر عالم الصحافة والانتصارات السهلة . فالجدل تبذير وقت ، وكتابة البيانات والتصريحات دون مستواه . فالاديب ، كالممثل يجب ان يخاطب الجمهور رأساً . لماذا يتلف اعماله اذن بالمقدمات ؟ نظريات زولا ، التي يقدر قيمتها ومضمونها ، خذلته ايضاً . فهو يشكو من افكاره السطحية . ويتحامل فلوبير على النظرية الفنية اكثر من تحامله

على الدعايات . فاذا كان مؤمنا بحقيقة واحدة ، فهي اولية الفن على الحياة . وهو يقول بان الواقع ليس شرطاً اساسياً في الفن . بل مهمة الكاتب هي ان يتوق نحو الاجمل ولذلك يجب الاهتمام بعنصرين ابديين : الشعر والانشاء .

لكن التفاصيل لا تستدعي اهتمامه . اني اعتبر التفاصيل التقنية ، والمعلومات المحلية واخيراً الناحية التاريخية موضوعاً ثانوياً . هل نعتبر هذا التصريح ارضاءً لجورج صاند ؟ بالطبع لا . فسابقاً في عام ١٨٥٣ ، عندما كان يؤلف كتاب « مدام بوفاري اعترف للويز كوليه قائلا : اريد ان انقل كل ما ارى ولكن ليس على حاله بل « مختلفاً » . فالانشاء الصحيحة هي أروع من واقع . فكلمة « مختلفاً » هي الاهم في هذا الموضوع . ليس علينا ان ننقل الحقيقة ونظل عبيداً لها ، بل ان نمتلكها ونسيطر عليها . فتشويه الحقيقة هو بالواقع سبيلاً الى رفضها . لا يجد تشاؤم فلوبير لذته في الحياة اليومية الا لكي يهرب منها . ليصبح الادب في هذه الحال، اداةً للحرية وطريقاً للنجاة . عندما لا احمل كتاباً أو لا ارغب ان اكتب ، يغمرني شعور كبير بالملل .

انها الكراهية المحببة للحقيقة ، اذ ان فلوبير يستوحي معظم مؤلفاته من الواقع العادي حتى انه يختلق البشاعة ، ورغم ذلك لا يكف عن اظهار اشمئزازه واحتقاره لهذه الحقيقة الوضيعة التي تجذبه . لقد كتب للوران بيشا رئيس مجلة كانت تنشر رواية مدام

بوفاري في حلقات مسلسلة قائلا : لو انك تعرفني حق المعرفة لكنت علمت مدى كراهيتي للحياة العادية . يظنون انني اعشق الواقع لكنني اكرهه .

أنعتبر تصرفه هذا بغضاً للواقع او للمذهب الواقعي ؟ علينا ان نميز بين هاتين الناحيتين : ان فلوبير يقيم ثمة مساواة بينهما مما يثير في ذاته توتراً دائماً . فهو يتقيد من جهة بالمواضيع كما في كتابه (اثناء حكم نابليون الثالث) و(البورجوازيون في القرن التاسع عشر) ، ومن جهة أخرى يتحامل بشدة على المواضيع « الواقعية » تاركاً لاهوائه العنان . انه تناقض وتباعد ليس فقط في المعطيات الفنية بل في المتطلبات البسكولوجية ايضاً . فالفن يعني له الهروب من الحقيقة التي يجب الاعتراف بعبثها . وينبع كره فلوبير للواقع من طبعه التشاؤمي . لكن هذا التشاؤم هو نقطة انطلاق للبحث المتواصل عن المثل العليا .

ان فكرة وجود شخصيتين متناقضتين لفلوبير هي فكرة خاطئة . فتارة يبدو بمظهر الرومنطيقي الذي ألّف « تسهوات القديس انطونيوس » وطوراً يبدو كأنه الطبيب الذي يداوي نفسه بتأليف « مدام بوفاري » وتبين نظرة عابرة على مراسلاته مدى غباوة هذا الانفصام . ليس هناك حواجز ثابتة . ففي فترة تأليفه مدام بوفاري كان يشرح للويز كوله أنه يتوق الى المجاز والاستعارة . هو نفسه يشخص حالته وحبه للاستعارات ،

خُلقت فناناً غنائياً وكل ما هو طبيعي بالنسبة اليّ هو غير طبيعي عند الآخرين .

يعتقد فلوبير ان جوهر الادب يكمن في الشعر . وهو مقتنع تمام الاقتناع ان من واجب الكاتب ان يغوص في اعماق اسرار اللغة . وتعني الموهبة الادبية صراعاً قائماً مع الكلمات ، وشغفاً للقافية الرنانة وسعياً لخلق عبارات وايقاعات محسوسة . وتربطه المضادات العنيفة وولعه بالالوان ارتباطاً وثيقاً بالرومنطيقية التي لم ينكرها ابداً ، مشابهاً بذلك بودلير الذي يفتخر بحمله جذور الرومنطيقية .

رغب فلوبير ان يعتبر نفسه كآخر « الكتّاب الغنائيين » ، هذه السلالة المبادة . تعني الغنائية في مفرداته الميل للاوهام ، والحنين الى المحظور ، وقدرة فائقة للحماسة . انه يهوى التأمل . فبعد قراءة كتاب « المُهْملة » لتورغنيف قال : كنت اهتف من شدة الفرح . ووصف فكتور هيغو بالرجل العظيم . لا يتوقف اعجاب فلوبير عند هذا الحد فقط ، بل يتعداه الى احساس مقدس بالخشوع . حينما يذكر فرجيل يقول : « عندما ننظر الى العظماء والى الكمال كم نحتقر انفسنا » وايضاً « يخيّل اليّ اني اذا شاهدت شكسبير ، سأرتعد خوفاً » .

فهو يفضل دوماً اللا محدود ، ويتلذذ بالرؤيا العظيمة والصور الملحمية . فهواجسه وتطلعه للامحسوس يحلّق به بعيداً الى عالم

يضج بالحركة رغم سكونه : كان متأثراً بساد ومقتنعاً بوجود الحكمة حتى في الجشع . من هنا يولد تعلقه بالمستحيل وتعطشه الدائم . فالحب جنون ومرض . . لقد امضى خمس وعشرين سنة من عمره في حياة تقشف تعصف بها الاهواء الجسدية . وكتابه شهوات القديس انطونيوس هو خير مثال على ذلك . يظهر تعطشه للازل بوضوح في اماني اما الغريبة والحنين الى المستحيل الذي يشّل فردريك مورو عن الحركة ، والشغف الى المعرفة في بوفار وبكوشه . ومع قصته هيرودبا ابتدأ الصراع في نفسه ، صراع اعمى بين النظام والفوضى ، كانت نتيجته تفوق الاحلام والهدوء .

من السهل اضحاك الناس وابكائهم لكن الامر الشاق هو جعل مخيلتهم تحلق باجنحة الاحلام اللذيذة . تحمل معظم الاعمال الفنية القيّمة هذا الطابع الجميل . هناك تنافر بين الخلق الفني والحياة العادية . يرى فلوبير نفسه جاداً في البحث عن ضالته . فكتابه « لاسبيرال » يصف مهووساً ينشد السعادة ، هذا السراب الذي لا وجود له الاّ في المخيلة . يلوم لويز كوله اذ انها لا تعير الفن اهميته المقدسة . فالفن مقدس بالنسبة لفلوبير ، يرى فيه نوعاً من التصوف ، والتقارب بين الافراد . فلنتحد اذن في حبنا للفن وتبجيله !

تصور « المحرّمات » في ذهنه

يعتقد فلوبير انه وُلِد في عالم آخر . يمثل حبه للشواطىء العطرة وللبلاد الحارة حياةً سابقة . ويرتبط حنينه وذكرياته الوهمية ارتباطاً وثيقاً . فمن جهة يصف بلدته كرواسيه ومن جهة اخرى يصور البلاد التي يحلم بها . فالبرغم من تطلعاته يجد نفسه في النهاية والملل يسيطر عليه ويحول دون تحقيق مبتغاه .

تطل صور العنف والدمار دوماً من خلال مؤلفاته . يشعر بكآبة البربر الذين اذا غادروا بلادهم احسّوا انهم يبتعدون عن ذاتهم ، فالسفر عمل جديّ ، اذ انه ليس مجرد تنقل زمني فقط بل انه بحث عن الذات والهوية . يدعي فلوبير بان ذكرياته تعود الى الفراعنة . يتخيل نفسه ملاحاً في نهر النيل . ثم ينتقل الى شواطىء سوريا ويرى نفسه قرصاناً وكاهناً . . . فالسفر إجمل متع الحياة لانه يحرر النفس ويحلّق بها في آفاق بعيدة وجديدة . في كتابه مدام بوفاري يصور لنا إمّا وسط غابة من الليمون . . . وفردريك مورو يتخيل نفسه مع مدام آرنو ممتطياً ظهر ناقة .

ان هذه الحرية المتبادلة بين الاحداث المؤقتة والـرؤيا البعيدة هي عنصر اساسي في الفن الرومنطيقي ، لقد كان الاستشراق سائداً في ذلك العصر . لذلك نلاحظ كثيراً من الصور الشرقية تلون صفحات فلوبير . فغالباً ما يتصور ولائماً وعبيداً تئن من التعذيب . لقـد تأثـر فلوبيـر بسـاد . كان يحـاول اخفـاء هذا التأثير . غير ان سالمبو وشهوات القديس انطونيوس تزخر بصور التعذيب والاغتصاب والامراض الرهيبة وبتر الاعضاء . وتحتل صورة الغانية مرتبة هامة في مؤلفاته . ففتاة الهوى لها مكانتها في الادب الرومنطيقي .

فهي تمثل وجهين هامين من الحياة . انها اللذة والاشمئزاز في آنٍ واحـد . فماري في تشرين الثانـي تجسـد الرغبـة في الحياة والاحساس العميق بمأساة الرغبة .

يهوى فلوبير اللهو لكنه يعيش زاهداً . انـه يحـدد شخصيتـه البارزة المتناقضة . ولا تخلو كتبه من صور الكاهن والزاهد . ان التجرد والتقشف عنصران هامان لارتقاء اعلى مراتـب الفـن . وليست صورة الزاهد سوى امنية فلوبير الكبيرة بالالتحاق بصف شهداء الفن . أليست غرفته في كرواسيه نوعاً من الزنزانة ؟ ألا يعني الانفراد والعزلة الانفتاح على العالم اللامتناهي ؟

تسيطر فكرة الزاهد على قسم كبير من تصوراته (. . . لقـد

انفصلت كلياً عن العالم الخارجي واعيش في عزلة قاسية . . . انـي اقـدّر هؤلاء الـذين يعيشـون على انفـراد منطـويين على انفسهـم ،) يفضـل فلوبـير بالواقـع الامـاكن المغلقـة (. . . فلنغلق ابوابنا ، ونصعد الى اعالي البرج العاجي) . والانقطاع عن الخـارج (. . . يجـب ان نغلـق جميع نوافذنـا ونضيء الثريات . .)

تتكاثر لديه صور الانفصال والحواجز الدفاعية . فهو يفضل ايام الصيف التي تفرض عليه البقاء في غرفته ، انه يتلهى ببعد المسافة بينه وبين المنظر الخارجي . (. . . ان الطبيعة جميلـة ، والاشجـار خضراء زاهية ، لكنـي لا اتمتـع بهـا الا من خلال نافذتي . لقد أقمت حولي حصناً منيعاً) . كأننا به يحتاج الى ان يقلص جسده كالقنفذ . يعني انقباضه على نفسه خوفه المزمن من كل ارتباط في كل عمل . اذ انه ينبغـي ان ننسحـب من الحياة الاجتماعية ، لا ان نوجه اليها صفعـةً مؤلمة ، ويكون فلوبـير ، حسب نظـرية سارتـر ، قد التجـأ الى هذه الحالـة من السـلبية واللامبالاة واختارها عن اقتناع . واذا ادعى حقيقةً بوجوب سدّ جميع المنافذ علينا خشية ان يصلنا الهواء الخارجي ، فهذا يعني اشمئزازه من الحياة نفسها . اني امقتُ الحركة ، فهي تبدو لي حيوانية . . .

فالحب والزواج والنسل كلها حالات معقدة مع مبدأ الحياة ومخالفة لها . لان الحب يدنو به من الحيوية والحقيقة الجسدية . . . ويبرر رفضه هذا معتمداً على القيم البورجوازية ، يقدم نصيحة لصديق قائلاً : إبقَ على حالك ، لا تدخل قفص الزواج ابداً ، لا تعطف على احد . . . فالعدو الاكبر هو الحياة نفسها . فلا عجب اذن من انكماشه على نفسه . وما هو شعورنا تجاه رسالة بعث بها الى لويز كوله عندما اخبرته بانها ليست حاملاً بعد فترة من الارتياب . لقد كان سعيداً وفرحاً بسماعه هذا الخبر . ان انانيته تجر عليه العار . لن أهب الحياة لطفلٍ ابداً ، ابداً . انها فكرة رهيبة . سألعن نفسي اذا أصبحت أباً . فليضمحل جسدي ويفنَ قبل ان انقل تفاهات الوجود ودناءتها الى أحد .

اصبح الفن والمرض حجة غياب عظيمة بالنسبة لفلوبير . فهما يشجعان معاً على الوحدة والزهدة . ويقدمان له الحرية اللامبالية أو بالأحرى الساكنة . ما أهابُه هو الحركة ، واعتقد ان السعادة تكمن في حالة الرقود لا في اي مكان آخر . . . فالطريقة الوحيدة التي تبعدك عن التعاسة هي احتجاز نفسك في الفن وعدم الاعتماد على أي شيء آخر . لا يجب اعتبار هذه العزلة مجرد لا مبالاة . فصورة الزاهد تكشف النِقاب عن ناحية هامة من حياة فلوبير . فهو لا يتمتع بالسعادة المطلقة الا في تقشفه . ويجعل منه شغفه بالعلم والكتابة ناسكاً متصلباً .

تعني العزلة لفلوبير اهم عامل منشط فكري ، تجعله مخيلته ينغمس في حالات كثيرة من الفجور رغم انفصاله عن العالم الخارجي . تلك هي « المحرّمات » . التي تجول في خاطره فقط . . فهو ميّال الى الزهد في طبعه ، غير انه زهدٌ لذيذ يمتعُ نفسه به ولا يملّهُ ، ولا يحرمه متع الحياة الجسدية . تنطوي العبادة مثلاً على كثير من المشاعر الجسدية . . . كثيرون من ابطال قصص فلوبير يمرّون في تلك التجارب المتناقضة . هيلاريون يتهم القديس انطونيوس في عزلته لان ذلك يمكنّه من الاختلاء بنفسه وبفك قيد افكاره واحلامه الشهوانية .

كان فلوبير يشكو من امراض كثيرة : دمل ، امراض عصبية . هذا ما دفعه الى كره جسده واعتباره علة الحياة . تدلّ اعمإله الفنية على هذا ألُمقت . تتأمل إما بوفاري نقص الحياة واتلافها لكل شيء . فتتولد فيها نزعةٌ الى الكآبة والتشاؤم .

التشاؤم أو الخلاص بواسطة الفن

ظنّ فلوبير منذ حداثته ان مهنة الكاتب هي موهبة تشاؤمية بحد ذاتها . ان عوامل عدة تضافرت جميعها وأثرت عليه كوفاة والدته ومرضه العضال ، كلها زجّت به في هذه الوحدة الموحشة ، غير انه كان كثير السفر والانتقال . جال في باريس وقصد بلاد الشرق كمصر وسوريا ولبنان .

قال يوماً لصديق طفولته ارنست شوفاليه ان التفكير يعبر عن التعاسة . اليأس حالة طبيعية والعدم يحيط بنا من كل ناحية ويسحقنا ! يا لها من لوعة غريبة عند انسان ما زال في ريعان شبابه . انه في الواحد والثلاثين من عمره (ابتدأ شعره بالتساقط وأخذ يفقد اسنانه) تنّم عن شعور نابع من القلق والشيخوخة . وكم ألِفناه يتوق الى الموت ، الى الفناء الأبدي . وكأننا به وُلِد هرماً فلم يذقْ معني الشباب ونضارته . توحي رسائله للقارىء بان صاحبها عجوزٌ . ودليل على ذلك رسالة بعث بها الى لويز كوله ، ولم يكن يبلغ من العمر سوى خمسة وعشرين عاماً : « لم تصدقي عندما قلت لك اني عجوزٌ مسنٌ » . وفي الثلاثين

من عمره في عام ١٨٥٢ ، كان يعتبر نفسه في الخمسين او الستين من عمره ، لان التعب أنهك قواه .

كانت الحياة اليومية تثير اشمئزازه . وكان الاكل وارتداء الملابس يرهقه ، رغم انه كان انيق الملبس دائماً . وكم يشابه سارتر من هذه الناحية ! الهزل عنده لا يثير الضحك . . . بل انه يعبر عن تعقيدات الحياة . فوراء كل نشاط ، وأبعد من كل لذة يتراءى له شبح الموت الذي يطفو على كل سرور . لم أرَ طفلاً في مهده إلا وتخيلته عجوزاً أو في اللحد . ولم أتأمل امرأةً عارية إلا وفكرت في هيكلها العظمي . هذا ما كان يبعث به الى عشيقته .

لقد نأى به مزاجه العصبي عن كل لذة بالعيش وصفائه . لم يؤمن برهةً بالسعادة المطلقة لانه يفكر بالزوال والفناء . كل واحدٍ منا يحمل جذور الموت في نفسه . كم انا قريبٌ من الموت !

لا يؤمن فلوبير بالبعث بعد الموت . ليست الذاكرة عوناً ولا اداةً للنجاة كما هي بالنسبة لبروست . لا يسترعي انتباهه سوى الضياع والحسرة . فالذكرى شعور جميل تكاد تكون رغبةً نأسف عليها . يعتبر كل مرحلة من حياته مرحلةً ماضية غابرة . انه لا ينفك عن احياء الماضي لكنه لا يعيشه ولا يرى فيه بريق

المستقبل . يوحي اليه الماء بانحلال كل كائن . أورثه انحرافه العصبي الذي كان عاقبة مرضه في جهازه الحسّي ، السقم والألم الطويل . كم من مرةٍ أحس انه ميتٌ . ولكم تخيل حوادث مفجعة في المشرحة . . . كان للرومنطيقيين المنحرفين أثرٌ فعال وكبير عليه . وساهم في ذلك ايضاً والده اذ انه كان رئيس الاطباء في « اوتيل ديو » في روان . وساهمت نشأته الى حد بعيد في تكوين وبلورة شخصيته الغريبة النادرة . كانت حديقة منزلنا تطل على دار المستشفى . وكم من مرة كنت انا واختي نتسلق الاشجار ونتفحص الجثث باهتمام وفضول . كانت الشمس ساطعةً ، والذباب يحوم فوقنا ، على الازهار ، ثم يحطّ على الجثث ويعود الينا ! ويتذكر والده منهمكاً في تشريحه . ان والده وشقيقته الآن جثتان راقدتان تحت الثرى . فالموت يذكره بفناء الجسد .

ان خيال فلوبير أميز ما في عبقريته . انه خيالٌ خليق حتى بالجنون وطبيعة الامراض . . . فالمرض والألم والشعور بالفناء هم أهم اسس الفن . لم يشله التشاؤم والكآبة ويبعداه عن الانتاج الخصب . فمن الألم تنبع اسمى معاني الحياة ، وهو بحد ذاته عطاءٌ وسخاء . واذا ما فقده فقد الانسان قيمته .

نزعته التشاؤمية لا تقعده عن الحركة والنشاط ، بل بالعكس

تدفعه الى الخلق الفني الراقي . يجد من الفن نفسه التائهة وشفاءها السريع . تزخر مراسلته بكثير من هذه الأمثلة : لقد كتب الى ألفرد لوبواتغان : إعملْ ، اكتب ، اكتبْ ما دمت قادراً على ذلك . . . فنحن لا نشعر بثقل الحياة على عاهلنا ما دمنا نؤلف . وبعد مرور ثلاثين عاماً وجه رسالة الى تورغنيف جاء فيها : لا يجب ان نهدأ ابداً ، ففي هذه اللحظة بالذات نفكر بانفسنا اكثر ونشعر بالمرض فعلا . . . فماذا هناك ارقى من الفن ! انه الطريق الوحيد للخلاص ، للكمال والتحرر .

كان فلوبير يعمل ساعاتٍ طويلة متواصلة ، ويدعو الجميع الى محاذاته ، الى اللجؤ الى العمل والتأليف ، فبالعمل المجدي نتحدى الحياة والملل والفناء . انه تحدٍ يصل الى درجة الزهو والكبرياء .

تحمل رسائله العديدة ثمار افكاره ، ويشملها احساسٌ غريب ، انها اللذة الاليمة التي يولدها الابداع الفني . شرح للويز كوله باسهاب عن معاني الفن السامية : « . . . حينما تجدين نفسك وحيدةً في غرفتك ، او تنظرين الى اللهيب في الموقدة ، تشعرين ان لا شيء يدعمك ولا تعتمدين على احد ، عندئذ تحت وهن المرأة ، تبعث فجأةً آلهة الشعر من اعماقك وتعزف لحناً حزيناً وفرحاً معاً ، يشبه لحن القتال ، لحناً يتحدى

الحياة . . . » انه يتحدى الزهو والوهن والخوف من العدم ، لكنه يرى فيه ايضاً التحرر من النفس الطاغية . لا صعب ولا مستحيل في هذه الدنيا الغريبة .

من العدم واللاشيء يحاول فلوبير ان يرتفع بمستوى تفكيره . فيصبح العدم منبع إلهام ووحي عظيم . ينتزع الاديب الجمال من الحضيض ويرتفع معه الى أسمى الدرجات ، الى المثال الأعلى .

تكمن روعة مؤلفات فلوبير في تلك المناقضات بين « الواقعية » و« الايديالية » . فهو يريد اظهار الحقيقة عارية مجردة من القيّم ، ويعتقد ايضاً ان الجمال مثل النجوم لا يسقط من السماء !

الاسلوب ءالكهنوت

لا تقل رسائل فلوبير اهميةً عن رواياته ، فهي كفيلة ان تؤمن له شهرةً واسعة في مجال الادب ، لانها حصيلة ساعاتٍ من العمل الشاق المتواصل يتصارع فيها الموضوع والجمل . مما لا ريب فيه ان هذه الرسائل الحميمة المألوفة تنم عن شيء من العظمة رغم القليل من الركاكة . فهي تعكس مطلبه المزدوج : من ناحية الصداقة والعلاقة الفكرية ، ومن ناحية اخرى المسرّة والطمأنينة في الانعزال . ففي غرفته في كرواسيه ، يشعر بالألفة والتقارب بينه وبين مراسليه ، لكن الخوف يعتريه من الاختلاط بهم ، من ان تتشتت افكاره وتتبدد . للمراسلة مكانةٌ راقية في سيرة الادب الرومنطيقي . يهتّم فلوبير بهذا النوع من الادب الذي يعالج مشاكل مهنة الاديب الفنان ومعضلاتها . مما لا شك فيه ان فلوبير كان أول من اهتم بجدية الامكانيات والحدود والمصاعب الفنية التي تواجهها الرواية الفنية . فالقصة لها احكام خاصة في التأمل والاختبار تؤدي بها في آخر الطريق الى الاكتشاف والاختراع . لقد احرزتُ تقدماً في علم الفنون . . .

لا يعدل فلوبير عن الفكرة القائلة ان الادب يجب ان يكون دقيقاً مثل العلوم . فهو ليس صورةً للحقيقة فحسب ، بل انه يصبح هكذا بعد كثير من التنقيح والاكتشاف المثمر . لقد فرض على نفسه اسلوباً شاقاً وهو يؤلف قصة مدام بوفاري . فاسلوبه يبعد الفنان عن عواطفه الشخصية ، ويفرض على فنه دقة علم الفيزياء . ان للشعر دقة الهندسة . تتحكم شريعة الارقام في العواطف وتسيطر على الصور ، يتجلى تجديد فلوبير المبدع في حرصه على اهمية الاسلوب والانشاء بالدرجة الاولى . ليس الموضوع بذات اهمية تذكر لان المنطق واتقان التركيب والتركيز منوطون ببراعة انتقاء العناصر اللغوية والوزن . وهذا ما يجعله يصرح بارآء متناقضة (. . . لا يوجد مواضيع فنية جميلة في الادب . . .) لكنها تبدو جليةً اذا سلمنا ان جمال التأليف يتوقف كلياً على نجاح المجهود الفني . ويبتعد هكذا الاسلوب عن الموضوع : انها مسألة رؤيا . ليس هناك مواضيع جميلة او بذيئة اذا ابتعدنا عن قاعدة الفن الخالص لاننا نستطيع بالانشاء ان نغيّر نظرتنا الى الاشياء . وفكرة فلوبير هذه ابداعٌ متطور .

لسنا بصدد الكلام عن اللغة والنحو فقط . فمفهوم فلوبير للانشاء يعني المادة الفعلية أي الفكرة المادية والروحية للنص . يشرح لارنست فايدو ان الانشاء يكمن وراء الكلمات وفيها .

فهو يعني روح النص وجسده على حدٍ سواء . يعتبر ان الايقاع والموسيقى هما العامل الذي يحقق بواسطته الاديب اجمل احلامه في النثر مثل الشعر تماماً . يبدو لي ان النثر الفرنسي يستطيع ان يصل الى مرتبة لا تخطر على بال . والكمال هو في اتباع لغة ادبية تذدري بكل حشو وتقارب : . . . انشاء دقيق كلغة العلوم . . . تكمن قيمة النص في الادراك التام للبحث الدقيق عن العبارة . من هنا انهماك فلوبير باكتشاف وتطبيق شريعة الاعتدال والتدرج .

وغالباً ما تثير التأكيدات الحاسمة في المراسلة الخلافات والتساؤلات . فالكاتب كالله في خلقه نتحسسه اينما كان دون ان نراه . يخال الكثيرون ان فلوبير منعزل ، غير مبالٍ ، متعجرف وقاسٍ . هو أسير ذاته لا يستطيع ان يوفي مأساة العالم وعظمته حقهما لا يثق بالعواطف الشخصية . اننا نستطيع التحكم بما نعمل لا بما نشعر ، ويخلق ذلك تنافراً كبيراً بين المأساة البشرية وتبرير موقف الاديب لها .

فلذا نستبعد القسوة في مضمون اسلوب فلوبير . لا يطغى موقفه السلبي على ادراك التفاهم ، لا اريد ان اشعر بالحب والبغض والشفقة والغيظ . غير ان التقارب والتعاطف شيء آخر . هو صريح في موقفه ازاء التفاهم اللامبالي . لسنا عظماء

الا بما نشعر به نحو الآخرين . انه نكران الذات لمصلحة الاتحاد المثمر المفرح الذي يجعله في حالة من النشوة ينسى نفسه معها ويطلق العنان لابداعه ، فيشارك الآخرين حياتهم في البؤس والمسرة : . . . كم هو عذب التأليف ونكران الذات . . . فعقيدة السلوك اللامبالي تتفق اخيراً مع الميل للعبادة . . .

ينشد فلوبير من خلال « اللامبالاة » المثالية العالمية في التأليف . يوحي اليه الفن بعرض الافكار ، غير ان هذا العرض لا يتفق والمذهب الواقعي السهل . يجب ان تكون نفس الفنان كالبحر فسيحة وشاسعة لكي لا تبرز حدودها ، وصافية حتى ينعكس عليها بريق النجوم . وكثيراً ما يردد كلمات المدى والعمق والروحانية ، ونجد فلوبير باحثاً عن المستحيل حتى في مناقشاته النظرية .

وعدا ما تسبب المكاتبة من مشاكل المهنة ، فهي تعتبر ايضاً ان صفة الكتابة موهبةٌ وقدر . قدر مفجع لان الموهبة هنا لعنةٌ وعلة حسب مفهوم الرومنطيقي . فالفنان ، باعتقادي انسانٌ خارق ، خارج عن الطبيعة . لقد اكّد ذلك روسو بالنسبة للمفكر بلزاك عن العبقرية . وينحصر هذا التعبير بالأدب خاصة لانه يولد العذاب والانحراف والعلل الخلقية مع فلوبير . كأنها جرثومة عضوية وداء عضال . اني اعشق الفن والجمال ، وما أصعب

العيش بدون هذا الجرح المزمن الذي يضنيني . يحكم عليه هذا الألم الذي يجعله يائساً وينتزع منه الامل ، بالوحدة الموحشة والعجز . يقتنع فلوبير في عزلته هذه ، بنموذوقه ورقود مخيلته : اصبح هذا الفن يرهقني . العقم والسكون هاجساه الوحيدان . ومقتنع رغم صراعه اليومي المتواصل مع التركيبات والكلمات ، باستحالة اللغة . انا وحدي اعرف لغز هذه اللغة الخاصة التي تجعل التشارك مستحيلاً . تُعتبر هذه الصيغة من اهم بحوثنا في هذا العصر وتطرح في صميم اعمال فلوبير .

ان المعركة الساحقة بين الكاتب والكلمة والمعنى الذي تتضمنه هي أصعب ما في الاسلوب . لقد ذقت اهوال الانشاء ومصاعبه ! وتزيد هذه المصاعب من حدة الرغبة في الكتابة المتمردة . لا تستجدي شكواه الشفقة على نفسه . يستهويني الاسلوب ، يشغلني ويثير قلقي الشديد . وهو يزيد من غضبي وأرقي . يؤكد فلوبير ان الاسلوب هو اكثر من رصف كلمات واعراب ونحو : كلما كتبت وجدت نفسي عاجزاً عن ايضاح الفكرة .

ليست ثورة فلوبير مجرد تأثير بفعل عزلته ومزاجه العصبي . اذ ان غضبه تجاه صفحاته وليد انفعالات اعمق من ذلك . لا يتردد باظهار جزعه ، فهو يمر بحالة هلع شديد حينما يكتب . لقد

اعترف للوزير كوليه : اني اخاف دوماً من الكتابة . هل تشعرين مثلي بهذه الرهبة العظيمة قبل ان تبدأي عملاً فنيا ؟ ويبدي قلقه وتخوفه ايضاً عند معالجة اي موضوع . لكن هذا الرعب والجزع يقنعانه بضرورة موهبته وضرورة هذا العذاب الرائع الذي يخدم الفن وينصره . يا لها من مهنة ! يا لها من غرابة مقدسة ! فلنبارك رغم ذلك هذا الألم المقدس ، فبدونه لا يحلو العيش .

يتأثر فرح فلوبير بمعاني الفن التي يجلّها ويكرمها ، واذا كان يحث لويز كوله على حب العمل الادبي حباً مخلصاً وقوياً فلانه يعتبره مشاركةً مع الطائفة الروحانية الخارقة الا وهي الكهنوت او رجال الدين . لم يحظَ رجال الدين بالاحترام العميق والتقدير لدى فلوبير ، لانهم ينتسبون الى أدنى الفئات المثقفة التي تحمل المشعل وتتناقله . وهي بعيدة عن النخبة الروحانية .

يرفض فلوبير حاضراً يقضي على المستقبل لقد دفعه تقديسه للفن ، ورغبته بالانتماء الى طائفة خفية ، وحاجته للأزل الى رفض تحمل مسوؤلياته الحاضرة . يتّهم سارتر فلوبير بشدة تفضيله هذه اللحمة المجردة مع « النخبة » التي يستطيع ان يملك الحرية المطلقة تحت ستارها وقناعها . مما لا ريب فيه ان فلوبير اختار وصف حياته الادبية بالقَدر والقضاء ، واعتبار موهبته الفنية كما اعتبر بودلير موهبة في « المنارات »

التجربة الذاتية

يعتبر فلوبير الادب اولا ، ضرباً من التأليف المنتحل ، ومن الثأر الوهمي . لم يجرؤ على نشر ما ألّفه في حداثته ما عدا رواية أو روايتين ، وذلك لانها بدت له غبية وتكشف النقاب عن مشاعره . فقصة تشرين الثاني التي قارنت قيمتها لويز كوله بقيمة التربية العاطفية والتي ظهرت عام ١٨٤٥ ، بدت له منعدمة الذوق . آه كم انا سعيد بعدم نشرها ! كم كنت سأخجل من نفسي الآن . لكن فلوبير أول من أقرّ بقيمة هذه القصة الملهمة . لو تمعنت بقراءة قصة تشرين الثاني لاكتشفت اشياء خفية عن نفسي . فهو يعتبرها ملفاً يعالج نفسيته ومن هنا تنبثق اهميتها البالغة التي تسترعي انتباهنا .

ففي عام ١٨٣١ (أهدى الى والدته وكان في العاشرة من عمره حينها ، ملخصاً عن حكم لويس الثالث عشر) . وفي عام ١٨٤٥ (أنهى الصيغة الاولى من كتابه تشرين الثاني) . اكثر من اربعين عنوان ! وتنوع الاساليب ، والمصطلحات والبحوث

لها اثرها البالغ ايضاً . وكأننا بصدد ملخص يحوي جميع انواع المذهب الرومنطيقي : سرد فلسفي ، دراسات تاريخية ، مقالات ملحمية ، محاولات مسرحية ، هجاء وصفحات ، نزعة تشاؤمية . وغالباً ما تمتزج الاشكال ما بين اعترافات شخصية وغيرها من المواضيع السائدة في ذاك العصر . ينتقل بنا من التفاهة الى المشاعر الحميمة : قدر وانتحار (العطر الفوّاح) ، الغيرة من الأخ (الطاعون في فلورنسا) ، قصة المدفون حياً (السخط والانحلال) ، مأساة الملاك الخاطىء ومعالجة الاثم (حلم الجحيم) ، مأساة امرأة خائنة تنتهي الى قتل زوجها واولادها (الشهوة والفضيلة ، الذي يبشر بمأساة إما بوفاري) ورواية اخرى « شيطانية » ميّالة الى الفلسفة والعبادة (رقصة الاموات) وليست سذه القصص سوى عينة . يجب ان نرجع من اجل القائمة الكاملة والتحليل المفصل الدقيق لهذه الاعمال التي كتبها في حداثته إلى جان برنو الذي حللها باسهاب وعمق .

لا نستطيع الا ان نتوقف قليلاً عند بعض المقاطع الهامة التي تفرض نفسها ضرورية لمعرفة شخصية فلوبير عن كثب : مذكرات مجنون (١٨٣٨ ـ ١٨٣٩) مهداة الى صديقه الحميم الفرد لوبواتفان ، وهي « اعتراف » يظهر مدام شليزنجر على حقيقتها ، تشرين الثاني (١٨٤٢) يعبر فيها عن احلام المراهقة

واهوائها (الغانية ماري تلعب فيها الدور الرئيسي) ، واخيراً التربية العاطفية (١٨٤٥) القصة الاولى التي لا علاقة لها مطلقاً برواية ١٨٦٩ المشهورة ، والتي تعالج العنصر الرومنطيقي .

انه لمزيج غريب فعلاً ! لكن خلق هذا السخاء وتنوع المادة ، تظهر لنا بواعث توحد بين هذه الاعمال من النظرة الاولى ، رغم تباينها على سبيل المثال مدام بوفاري ، سالمبو وبوفار وبكوشه . ولمسنا ايضاً في مراسلته كل ما توحيه اليه مخيلته من افكار في هذه المجموعة : ميله الطبيعي للحب العنيف المدمر ، حبه الساحر للخيانة الزوجية ، تفكيره الدائم بالموت ، تشاؤمه الفطري وتوقه الى الغوص في العدم والغناء ، كلها تستنكر علة الحياة والوجود . كان للمركيز ساد اثر فعال على فلوبير ، يتجلى هذا التأثير بوضوح في مقطع من « ذكريات ، ملاحظات وخواطر ذاتية » ، وكأنه نص من مشهد لساد : نساء ينتحبن موشحات بالسواد ، تنقدن الى غرفة خاصة ، بينما نسمع اخداش مخالب مجنونة على الابواب .

ولنقر ان غوستاف الفتي لا يحرم نفسه من اهوائه الشهوانية العنيفة . خصص مقطعاً كاملاً في (العطر الفوّاح) لمدح وثناء الثديين وتغنّى ببشرة النساء الاسيويات في كتابه (النقمة

والانحلال) ووصف ضناه لامرأة ذات نظرة ملتهبة في (مذكرات مجنون) . . . تبقى شهوته للملذات رغم ذلك معتدلةً ، وتضفي على كتبه حلةً كئيبةً بائسة . لكنها سرعان ما تغرقنا في رؤية المنكر . لقد خالط فكره كثير من اعمال نيرون قبل ان يؤلف قصة تجربة القديس انطونيوس وسالمبو بمدة طويلة . يشبه نيرون فعلاً ابن الشيطان المحظي الذي يسبب آلاماً مُبرحة ، ويفرض مزيجاً من اللذة والوحشية في قصة رقصة الموت .

كان فلوبير شغوفاً بالمطالعة . ولا شك ان هذه المطالعات خلّفت اثراً بليغاً وعميقاً في مؤلفاته . وكانت حينذاك قد صدرت حكايات بوريل البذيئة . فانهال على مطالعتها فلوبير وألِفها واعتنقها في كثيرٍ من اعماله . فهو بطبيعته ميال الى الافراط والبحث عن اللا معقول .

وليس بوسعنا علاوة على ذلك انكار الفضيلة السامية لديه ، التي يحاول بفضلها ان يترفع عن الرذالة .

كل ما ألفه فلوبير بعد السادسة عشرة من عمره يزخر بصور حيّةٍ تمثل غوستاف الشاب . نلمحه ونتحسسه في مذكرات مجنون ومدام بوفاري ، في الخفايا يلعب دوراً هاماً ولكن من وراء الستار . ذاق هو ايضاً هذه الرغبة الجامحة للرغبة بحد ذاتها كما

عرفتها وتحرقت إمّا بلهيبها . فغوستاف أول ضحية للبوفارية . تعبر بخاطري ذكرى الصفحات التي كنت أتهافت على قراءتها ؛ كنت أطالع بنهم ما عاناه بيرون (وارثر) ، وهملت وروميو . انها لمشاعر تلهب الخيال وتذيب النفس في عالم الملذات ، والنتيجة في رأي العالم . . . حالة تهيج في النفس تجاوز الجنون .

لا يخفي فلوبير عشقه وهواه لمدام شلزنجر التي التقاها على شاطىء تروفيل عندما كان في سن المراهقة . تحوم حولها مشاعر الغيرة وسوء السمعة ؛ انها صورة المرأة الصعبة المنال التي لا يفارقها زوجها . يتجدد هذا الاطار باستمرار في اعمال فلوبير . كنت أفكر بزوجها ، بهذا الرجل الفظ ، السمج . وكانت الصور القبيحة تتلاحق في خيالي وتتسابق . ويتراءى له رسم « الثلاثي » فردريك مورو ، السيدة والسيد آرنو ، الذين يحاولون اشباع رغباتهم الوهمية ، فيجرون وراء اللهو وينغمسون في الملذات الرخيصة ، ويستفيقون بعد فوات الاوان على خيبة الأمل والخجل والاشمئزاز من رعشة الجسد .

لكن الدافع الحقيقي لاهمية عمله هي صيغة البلاغة التي يضفيها عليه ، انه التموية الفلسفي .

ونحن ، اي دين نتبع ؟ لقد أضحينا كهولاً نطوف في الصحراء مثل اليهود التائهين في مصر .

فأين ارض الميعاد المقدسة ؟ لقد اختبرنا كل شيء وانكرناه بدون بريق من الأمل ، قادنا طمعنا وحرصنا الخارق الى الروح والانسانية فأضنتنا التعاسة وشملنا القلق ، وتفرّقت الجموع ، وعمّت وحشة اللحد .

ونظرة الى هذا المقطع حيث يفرض « الفراغ » نفسه قاعدةً للاضطراب والقلق ، تلقي الضوء على اعترافه لجورج صاند بعد سنوات عديدة عندما وبخته على نظرته التشاؤمية الى الحياة ، كتب اليها : انك لا تبددين ظلماتي بالعلوم النظرية . . . فكلمة ديانة وكاثوليكية من جهة ، وتقدم واخاء وديمقراطية من جهة اخرى لا تلبيان المقتضيات الروحية الحاضرة . . . اني عاجز عن اشتراع قوانين جديدة واحترام القوانين البالية . ولذلك فأنا جادٌ بالبحث ، دون الاهتداء إليها ، عن هذه الفكرة التي يخضع لها كل شيء .

غير ان المشاعر المحمومة التي تلهب صفحات تشرين الثاني وتخلق جواً من الغمّ والضيق الذي يشعر به المراهق هي سيرة غوستاف الفتي . إنها قصة أُهملت جوراً ، وهي رغم بلاغتها

العظيمة وخطابتها لا تقلّ اهميتها الادبية والانسانية . لانها تكشف القناع عن اللذة الجسدية ، والتوق الى ارواء الغليل والتأرجح بين النشوة والخيبة المريرة ، ليس ثمة نص قبل كتاب التربية العاطفية ، يلقي الضوء بوضوح على مفهوم فلوبير في المنطق والمثاليات .

لا تخلو قصة تشرين الثاني من اللوحات الرومنطيقية : الاعتزاز والفخر وليدا العزلة (. . . كنت أجد ان العزلة تجعلني حسن الشكل . . .) الصراع بين الرقة والوقاحة ، بين الحماس والتخاذل ، صور غنائية ، ورثائية (أوراق الخريف ، برميل فارغ ، اطلال مُعبّرة ، نسر كاسر مفتخر) ؛ التساؤلات المبهمة حول معنى الحياة ، الميل الى قتل النفس . . . لا تكمن اهمية النص هنا .

كان تشرين الثاني على صعيد الهواجس الجنسية اكثر شخصياً وذ شاعرية خلابة . ليس هذا العزل الا ستاراً وعذراً ، لاننا لا نستطيع انكار النغمات الرنّانة العذبة التي تنبعث من خلاله . كانت الرغبة الجنسية سابقاً ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأمنيات المستحيل البعيدة . وتتطابق عوارض الرغبة الجنسية مع وفرة النوايا وتعددها ، فهي تستلزم العنف المجنون النابع من العجز حيال الاشياء المستحيلة الصعبة المنال .

ومنهـا ايضـاً اندفـاع قوي الى ازدواجية الشـخصية : يبنـي الروائي علاقة وثيقة بين الفاعل والمادة ، وينغمس اكثر واكثـر في ملذات الفكر . يجب ان يتحكم بقدره ، وان يبتعد عن ذاته لكي يمتلكها ايضاً في آنٍ معاً . ما تزال رغبته بالانزواء تتأجـج وتنمو . لا يعيش إلا على الامل والانتظار : كنت انتظـر . . . تلك الرعشات التي لا انفك افكر فيها طوال النهار ، على احرّ من الجمر، واشعر تجاهها بخوف رهيب ديني . وبوضوح اكثر: آه ! لو استـطيع ان احضـن شيئـاً ما بـين ذراعـي ، وأشعـره بحرارتي ، أو ان تزدوج نفسي واعشـق هذا المخلـوق الآخـر ونذوب مع بعضنا . وفي موضع ثانٍ ، يبرز نفسـه على الجنس الآخر وكأنه يوافق مع سارتر الذي يؤكد على التحـولات التـي طرأت عليه وجعلت من فلوبير « امرأة » . . . كنـت اتمنـى ان أكون امرأة جميلة ، لكي استطيع ان اتأمـل نفسي ، اتعـرى ، وأدع شعري مسترسلاً حتى قدمي ، واتمّرى في السواقي . فالمبدأ لا يختلف ، لانه يقود غوستاف الشاب في النهاية الى غوص تجربة هامة وهي الانانية . لكن انانية المراهق وتجسيده الى امـرأة هي وليدة الوحدة والانطواء ومن مقدماتها الاساسية .

هناك ازدواج آخر في كتاب تشرين الثاني يلقـي الضـوء على الرواية : انهما وجهي ماري ، فتاة الهوى المثالية الطاهرة . وهو

يخط رسمها ببراعة . . . كانت مستلقيةً على صدرها ، رافعةً رجليها في الهواء ، تتكلم بتصنع فاتن ، وحركاتها ساذجة ناعمة . . . لكنه يجل هذه البراءة . لقد ظلت المرأة الداعرة طاهرةً : . . . اني مازلتُ كما كنتُ في العاشرة من عمري ، عذراء . . . يظهر التناقض جلياً في كتاب التربية العاطفية ؛ حيث تتشابك احلام البراءة المفقودة مع الاباحية والاستسلام المبتذل للفساد . ان صورة ماري ، فتاة الهوى ، خيال يرتسم دوماً في المرأة الضائعة . فهي تجسد في آنٍ معاً ، مدام آرنو وروسانيت برون .

اذا كانت الدعارة هي الصورة الشاملة الطاغية المهيمنة ، فهناك ايضاً هاجسٌ يقلق فلوبير الشاب وهو سرّ الايديالية الغامضة وتلطيخها : انها صورة الخيانة . . . انها لذةٌ لا تُقاوم تحوم حوله ، سحرٌ غريبٌ يُفعِمه عطراً ، وكل ما يسمع من قصص ، كل ما يقرأ من كتب ، كل ما يقوم به من حركات ينطق بهذه الكلمة ويرددها دوماً في قلب الشاب ، فيُشبع نفسه ويروي ظمأه منها ويجد فيها شاعرية لذيذة . كانت هذه اللذة الشاعرية وانجرافها في المحرّمات من أهم مقومات قصة التربية العاطفية الأولى . والموضوع الآخر ـ لكن الاثنين يرتبطان ـ هو بلوغ قمة الفن والكمال .

الفنان ـ الصنديد المستحيل

ظهرت النسخة الاولى من كتاب التربية العاطفية (١٨٤٣ ـ ١٨٤٥) في نفس الوقت الذي نشرت فيه « الفانفارلو » لبودلير . وهما ينتميان الى حقبة أدبية واحدة ؛ ويستجيبان رغم تباينهما الى نداء واحد ، وهو الغنائية واظهار شخصية المؤلف . لا ينفكّ فلوبير وبودلير عن ابراز نفسيهما الخلاقة المبدعة في مستهل ميدانهما الأدبي . غير انهما لم يسيرا طويلاً على هذا المنوال فالفنان ـ البطل لا يحتل المرتبة الاولى في اعمالهما ؛ يثبت ظهوره الوجيز أولية الفن وسموه عن مبدعه .

كان من الصعب لدى فلوبير أن يتجنب عند كتابته ما بعد سنة ١٨٤٠ ، الأماكن الشائعة المألوفة لدى بلزاك . يتنحّى عن هذا المنهاج بالتهكم والهزء اللذين يقودانه الى المهارة والفطنة . نص فلوبير ينم عن التشاؤم ولذا فهو أقرب الى الايديالية وينتهي به في آخر المطاف الى المذهب الجمالي والفن الخالص . كان تأليف النسخة الاولى من التربية العاطفية بمثابة خطوة حاسمة في تكوين شخصية فلوبير . كتب الى استاذه غورغو ـ دوغازون

عام ١٨٤٢ : . . . ما يعاودني في كل لحظة ، وينتزع اليراع من بين يدي ، ويختلس الكتاب مني ، هو حبّي المزمن ، هو هذه الفكرة الراسخة : الكتابة !

تزيد الأماكن المألوفة من وضوح الرواية الأولى لفلوبير . فهو يتنشق رائحة المسرح ، يقترب من الممثلات اللواتي يثرن الاحساس بخطواتهن ، والقلب يثب عند سماع اصواتهن ؛ ينصهر الحب والشعر في احلام الفنان ، وجاذبية المرأة التي لا تُقاوم . . . المرأة في الثلاثين من عمرها ونظراتها الحزينة الفاترة ، والوهم المقابل للمرأة الشريرة القاسية التي تنظر بغير مبالاة الى اضمحلال كل شيء من حولها ، ان كل هذه الصور هي مبادىء وأسس اعمال بلزاك ، لكننا نجدها ايضاً في كتب فلوبير ونصادف حتى الاوهام الضائعة والآمال المفقودة : فأوهام وظنون جول التائهة تزيده قوةً . تنقلب الهزيمة الى نصر .

يثبت عنوان الرواية النابع من تقليد أدبي ، الطابع الشخصي المتناقض . تلقي عبارة « التربية العاطفية » الضوء على نفسها ، ان عودة الزنجي الى بلاده بعد ان أقام في باريس ولم يحظ فيها سوى بالضجر ، والخيانة والبلَية تفسر تسمية الكتاب . لقد مرّ هذا الزنجي ايضاً بتجربته العاطفية . يقيّم فلوبير ميزان هذا التشاؤم الى لويز كوله . مستنداً الى هذه المرحلة المراهقة

الشاعرية قائلاً : لقد خضتُ هذه المرحلة الدقيقة العصيبة ، مرحلتي العاطفية . ومازلت احمل آثارها على عنقي حتى الآن . توعز هذه الصورة بالجرح الأليم .

لكن الجملة التالية تغير المعنى : يتحول الجرح الى قوة جديدة . لي الحق ان اكتب الآن بيدي المحروقة ، جمُلاً من طبيعة النار .

تكشف رسالة بعثها فلوبير الى صديقه ألفرد لوبواتفان بعد انتهائه من القصة ، النقاب عن المعنيين اللذين يتضمنهما العنوان ، لقد حرمتُ نفسي طوعاً من اشياء عديدة وكم أنا غنّي في وسط هذا العدم والتجرد المطلق . عليّ ان أتقدم بعض الخُطى ، لم أنجر تربيتي العاطفية بعد لكن ربما أوشكت على ذلك . مما لا ريب فيه انه يستند على تجربته الشخصية لا على تجربة ابطاله . لا يكتسب فلوبير حريته الا من خلال الرفض ، التجرد ونكران الذات . يمسي التجرد والغنى هنا مرادفين بعد ان تسقط فكرة السعادة . ويضيف فلوبير : هل فكرت أحياناً ، أيها الصديق العزيز ، كم ذُرفتْ دموعٌ باسم السعادة ؟ هذا ما يلقي بعض الضوء على مسيرة ابطاله المختلفة : هنري الذي أضاع نفسه باحثاً عن الشهرة والسعادة الرخيصة ؛ جول الذي بلغ النجاة بعد صراعه مع ملاك الفن ، ووحدته وشقائه . أثار هذا

الـدور الثنائـي تآويل كثـيرة ، فالبطـل الاول وإن كان الأهـم ظاهرياً يتنازل في النهاية عن مكانـه للثانـي . تتطابـق بالواقـع نظــرية الثنائـــي هذه مع الازدواجية المثــالية عنــد الكتّــاب الرومنطيقيين وتنسجم معها : فوتـران ـ راسـتنياك ، سيشـار ـ لوسيان . تظهر هذه القاعدة بوضوح لدى فلوبير خاصة . فبعد جول وهنري يأتي فردريك وديلوريه ، وبوفار وبكوشه .

من المؤكد أن هذا التـركيب المزدوج نابـعٌ من الحاجـة الفنية والفردية . يعتقد فلوبـير ان طبـع جول لـم يتبلـور إلا بسبـب تناقضه مع هنري . لكنه يلجأ فوراً الى شخصين مختلفين يحملهما في ذاته : الغنائي والباحث الناقد . كانت التربية العاطفية جهداً للمزج بين هذين الميلين في نفسي . حدّد فلوبـير هذا الازدواج المألوف والمعنى الذي تحتويه الرواية الأولى في رسالة كتبهـا عام ١٨٤٦ : ان الذي يعيش الآن هو أنا ولا أزال اتأمل هذا الآخر الذي قضى نحبه . كان لي وجودان مختلفان ، وكانت عوارض واحداث خارجية رمزاً لنهاية المرحلة الأولى وولادة الثانية .

في الرواية شخصٌ ميتٌ ، رغـم انـه يتمتـع بصحـة جيدة : هنري . انه يشبه ابطال بلزاك ، الطائشين المتقلبـين ، ويثبـت نفســه كصــورة لامبــالية بفضائــل صديقــه جول المأســوية والفلسفية . لا يُبرز الأديب بطل قصته الاول إلا بقدر ما يُعظم

ويمجد الآخر . لقد وُجد السخط هنا في خدمة الكمال : فلوبير يتبع هذا السلوك المنهجي . ويثبت في رسالة الى لويز كوله ان احتقار الفنان المزيف الفاشل يساعد على اعلاء شأن الفنان الحقيقي . راودتني بالأمس فكرة دينونة ميكل آنج . وهي انه لا يوجد على سطح الأرض ما هو أحقر من فنان فاشل منحط وسافل يسير طيلة حياته قريباً من الجمال دون أن يلمسه . تنطلق المخيلة بخطوات مميزة ، محلقةً في اجواء الحماس لكي تحطَّ اخيراً في أحضان الفن وتثبت ثقتها به . يعتبر فلوبير التلاعب بالفن مهنةً دنيئة لان الفنان بنظره سيد الأسياد .

يلعب جول دوراً أساسياً رغم انه لا يظهر الا من وراء الستار في القسم الأول من القصة : لأنه يمثل في جميع الحالات الفنان ـ البطل . ان الانشاء تجري في دمي . . . عندما نفكر بما تتضمنه كلمة اسلوب من مفاهيم ، ندرك الاهمية البالغة التي يتوخاها منه . مما يزيد من تعقيد هذا الشرح هي شخصية جول المنقسمة . يسخر فلوبير بخبث من المؤلف الشاب الذي يتلهى بغرس اشجار النخيل وتصوير الغابات الشاسعة بضواحي نيويورك ! غير ان جول يُشفى بالنهاية من هواجسه ، لكن سخرية فلوبير تنأى بالفنان عن فنه ، يجب ان يتوارى الفنان الحقيقي ويتنازل عن مقامه لخدمة الفن

هذا الوجود الانتقالي الذي نلمسه عند جول وهنري ، هو تصوير فلوبير للأديب الذي يرتقي سلم المجد والشهرة ماراً بأزمات خطيرة ومراحل حاسمة . ولا غرابة في ان يعرض الكتاب صورة شخصية فكرية ، ويقدم تحليلاً لمزاج وطبع الرجل الذي قال عن نفسه : أنا رجلٌ أقدس القلم ، أشعر بواسطته ، بسببه ، بالنسبة اليه ومعه اكثر .

تكشف التربية العاطفية الأولى عن طباع فلوبير ، عن ميوله ، اهوائه ، تردده واحلامه ، وكأنها قصة حياته بقلمه . تتجلى فيها عاداته وطباعه ، ظمأه للصداقات عن بعد ، احلامه للخيانة ، حنينه للماضي الحافل ، حتى هذه النفحة من « البوفارية » الشخصية التي ترجو للغد التحقيق المستحيل للأفضل والأمثل . ينهج فلوبير نهجاً جديداً بعيداً عن النمط السابق . فهو يحاول ان يكوّن تحاليل جديدة ومواقف هزئية : الخيانة وخرق القدسيات (. . . يفوح خرق القدسيات بأريجه الجهنمي ويدفع الى الهذيان) ؛ وهو يتكلم عن اسرار الفضاء وعن ذكريات العالم القديم (. . . هذه الولائم الفخمة التي تُنير المظلمات . . . بينما . . . يتأوه العبيد من التنكيل والعذاب) .

ان العلاقة بين العشق السادي والحنين والتطلع السامي

كل شيء الى نفسه فقط ، ويجعل ذاته محسوساً في دعوته ، ومهمته ، وقدر عبقريته وجهده ، انه الحلول العظيم الذي يعبّر من خلاله لكي يظهر جلياً في الفن أخيراً . فالتساؤل حيال الألغاز والأسرار هو تجربة قاسية . بحد ذاتها . يصور اللقاء الوهمي مع الكلب أهوال هذه الرؤيا العامة للواقع . من الواضح ان قصة التعليم هذه تنقل مزيجاً من الفتنة والرعب الذي نسمع صداه الجليّ في رسالة كتبها في وقت لاحق وجاء فيها : لقد توصلت بالنسبة للفن ، الى ما نشعر به بالنسبة للحب عندما نمضي بضع سنوات في تأمل هذه المادة . وهذا يخيفني ويفزعني .

وكما لاحظنا سابقاً هناك مسحةٌ جمالية تشمل الرواية . ينجلي الصراع مع الملاك في حادثة الكلب خاصة : انها تجربة قلقة تطهر جول من حماقاته وجهله ، وتنير له الدرب . لا نستطيع ان نجعل منذ ذلك الحين ، الحياة تتداخل بالفن رغم تبادلهما غزارة الأفكار . يعترف جول بضرورة تقدم العمل الفني ، كما أن العناية الالهية ضرورية في نشر الحضارة . هذه الضرورة هي مجموع القوانين المحتومة التي يكتشفها الفنان ويحاول تطبيقها . سيشكل فيها البيان والاسلوب قيمةً خاصة : ليس ثمة تقارب بين المضمون والشكل . واذا تعمق جول بدراسة الاسلوب ،

فهو بالوقت نفسه يشعر بازدراء تجاه جميع المقالات الشعرية في العالم لانه يعلم ان الشاعرية لاتبرز الا بالنسبة لعمل فني مفرد . يجب ان يساهم النقد والخلق معاً . يرى فلوبير بهذا العمل الانصاف في النقد : فهو يقترن بالشكل ، بالاسلوب ، بالفكرة . ويستلخص فلوبير مع بودلير ، ان الجمال يكمن في نتيجة احصاء دقيق ومخيف . هذا هو المعنى المقصود بالاسلوب لدى فلوبير ، والذي يعود كثيراً على قلمه ، مفعماً بالطموح والاضطراب . ان الاسلوب الذي احفظه غيباً ، يزيد من اضطراب اعصابي ، يثيرني ويضنيني ، يرهق أيامي ويؤرق لياليّ . كلما تقدمتُ ، لمستُ عجزي عن توضيح الفكرة . تفسّر هذه التحسرات التي ألفناها آنفاً ، بنداً من أهم بنود العقيدة الفنية الجمالية الموحاة الى جول .

ليس الصراع الدامي مع الفكرة تجارة رخيصة وهو مع آلهة الشعر . يعبر فلوبير عن ذلك بعبارات رنّانة مؤثرة . فآلهة الشعر عذراء . وذهول الفنان حيال هذا الجمال الباهر - تعبير لبودلير أيضاً - هو اكتشاف آخر في صفة الفنان القاسية . لكن الاكتشاف الأهم هو الذي تُكسب القصة ابداعاً جوهرياً ، لا يَنْهل الالهام من منبعه . فدور الفنان مرهونٌ اذن بهذه الفاجعة التي لا يجب ان يتخذ منها موضوعاً لفنه . ليس علينا فقط ان

نكون صائمين لنتفنّن بالشرب ، ولا غاضبين لكي نصور جنون اجاكس ، بل علينا ان نسيطر على طبيعتنا وان نتفوق على اهوائنا . لاحظ جان برونو ان التربية العاطفية تتوقف على اعتبار خلق تحفة فنية هي « نقيض التمتع بالحياة » . ينتج عن ذلك اعتباران بالنسبة لفلوبير : أولية الفن واحتجاب الفنان .

يكتفي تفضيل الفن على الحياة بصيغة الموت . تحمل هنا شخصية هنري كل هذه الأهمية على عاتقها : واذا توارى عن المسرح فهذا يعني ان وفاته صادرةٌ من منطق الادراك . والأسباب مُشار إليها ايضاً . يلقي هنرى باللوم كله على المشاعر الحقيرة ، ويتجاهل كل معاني الاندفاع الحقيقي . والمؤثر أكثر هو : جول نفسه الذي يزول ويتلاشى . يتوقف عن الوجود كشخصٍ في نهاية القصة ؛ ويتحول الى تقييم وتصور لحقيقة الفن . يكمن معنى الرواية ومغزاها في هذا الزوال ـ الذي يُعتبر تأكيداً ـ. بوسعنا ان نرسم مراحله ثانيةً . فهي تتعلق مباشرة بتطور فلوبير الشخصي . ولاغرو ان نكتشف فيها اذن رويداً رويداً اصداء المراسلة .

يظهر في بادىء الأمر التباسٌ بين حرارة العاطفة وحرارة الفن . لكن سرعان ما يرفض فلوبير كل ما يشبه « الالهام » . يظن جول ان القصة ليست جميلةً الا اذا رويت ، وان الماضي

منوط بالأبد . يظهر تقييم التأليف بعد موت مؤلفه ويضع حداً فاصلاً بين الحياة والابداع الفني . غير ان الحياة لا تقدم الا الحدث العارض ، ومهمة الفنان هي تثبيت هذا العارض والعمل على دوامه . فالذهول بالفن بالنسبة لفلوبير متعلق ضروزياً بمبدأ الموت والفناء .

غالباً ما تتكرر جملة أفضلية الفن في مراسلته بدون تعب وملل ، خصوصاً منذ بلوغه العشرين من عمره . يؤكد فلوبير انه يجب ان نرى كتباً في كل شيء ، وان البهاء النسبي ليس في مستوى الجمال ، الا اذا كان مقروناً بالاعجاب ، وهذا ما توفره الكتابة . أعلن في الرابعة عشر من عمره ان الفن أقوى من الشعوب . يستلزم الاعجاب بهيأة الفنان اذن ، بموجب المنطق ، انكار اهميته كأنسانٍ حيّ . يولع جول ببعض الرجال الذين يرتفعون فوق مستوى العظماء ، الأقوى من الأقوياء ، الذين تراءت لهم اللانهاية كما تتراءى السماء في البحر . يعاتب فلوبير لويز كوله على منوال هذه الفكرة ، لانها لا تشعر بقدسية الفن كفاية : انك لا تتأملين ولا تنذهلين كفاية . يجعل هذا التأمل والذهول جول جاحداً بحق الانسان العظيم ، وتبطل بالوقت ذاته نظرية الرجل ـ الفنان . لانه محرومٌ من العيش . يصفو الفنان بروحه عند ملامسته المطلق . يطابق الدرب الذي

سلكه جول الدرب المختصر في رسالة مؤرخة في تموز ١٨٤٧ :
بقدر ما أبتعد عن الفنانين ، أجد نفسي أهيم وأندفع للفن اكثر .

لا عجب اذا تخيّل فلوبير ان الذات الفنية ، اذا كانت موجودة ، لا وجود لها إلا بالموت وعدم الوجود . ليس هناك ما يضاهي الفتنة الساحرة التي يشعر بها جول تجاه الملقبين بآباء الفن . تنسجم هذه العبارة مع رغبته في ان تحيط به جماعة من النخبة ، بعيداً عن تقلبات الزمن والوقت . يتمنى فلوبير ان يبتعد عن الحياة . عندما نواجه الحياة لا نرى فيها الا السؤ . . . ومثله الأعلى ، كما ذكرنا ، هو انتماؤه الى النخبة الخفية : . . .
لقد رضيتُ أن أحيا كما حييتُ دوماً ، وحيداً مع جماعة الرجال العظماء الذين يقدمون مقام المجلس بالنسبة لي .

ليس هنري الوحيد الذي يجب ان يموت ، بل جول ، ايضاً الفنان الحقيقي . ففي تصور فلوبير ، يبدو وجود الفنان ـ البطل مستحيلاً . فمن يؤمن أن عظماء الفن يتجردون من شخصيتهم ، يؤمن أيضاً ان إلعمل البطولي الوحيد الممكن هو الاعتزال ، والتضحية التي لا تحمل طابع المأساة . وهذه قصة جول بأكملها : . . . انه يهب كل ما تقدمه الحياة اليه للفن ؛ كل شيء يُقبل اليه ، وكل شيء يبرز منه ، هو مدٌّ من العالم ، وجزْر من نفسه . وهل بوسعنا التكلم عن بِطولة وبسالة

الغياب ؟ من هنا ندرك لماذا ، في فترة يثبت فيها الفنان انه البطل العظيم العصري ، والكاتب المقتنع بفضائل الخالق ، يأبى ان يمجده ويبجله في مؤلفاته .

تبقى قصة جول فريدةً بين اعمال فلوبير ، يفسر هذا الحادث بلا شك ، جزئياً على الأقل ، تصميمه على عدم نشر هذه الرواية الأولى . لن يعود فلوبير الى معالجة مثل هذا الموضوع قطعياً . لقد توارت شخصية الفنان من تأليفه منذ ازمة سنة ١٨٤٤ ، وعمل التقسيم الذي تمثله التربية العاطفية الاولى . أحياءً ؟ ام حشمةً ؟ لا يجب ان يعلم الجمهور شيئاً عن انفسنا ، هذا ما يشرحه فلوبير . ويؤكد بشدة ايضاً : على الفنان ان يعمل جاهداً لكي يقنع الأجيال الآتية انه لم يوجد في هذا الكون . هل من المعقول ان صيغة الالهام تنقصه ؟ يحلم فلوبير ان يكون فناناً لذاته فقط ، بعيداً عن باريس ، ومطلقاً حياة رجل الاقلام . يتطلب موضوع الفنان ـ الخارق تنافراً بين المبدع ووضعه العائلي والمهني . غير ان فلوبير الرجل تهرّب من هذا الوضع . كل شيء يتعاون الى رفض تصوير مأساة الفنان وتحويلها الى تحفة فنية . يبني فلوبير هذا الرفض على مبدأ علم الجمال الحقيقي . لماذا لا نرى الا صورة الشاعر التافهة الأزلية التي كلما شابهته كلما دَنت من التجرد ؟

يبقى أخيراً أن مجموعة الأعمال الفنية تتسم بطابع الحماس الشخصي ، وعواطفه تضفي عليها روحاً ذاتية . ليست « البوفارية » هذا التعطش للمستحيل وهذه المقارنة بين الخيال والواقع ، بمرض إمّا فحسب . بل تتعداه وتشمل كل اعمال فلوبير وأوهامه ورؤياه . أو بالأحرى ، تمسي أعمال فلوبير بالذات مسرحاً للنضال والصراع ، وفرصةً مؤاتية للبطولة والبسالة الخاصة . فاللغة والتصوير والتركيب والوجود الخفي للأديب والضمير في « المضمون » و« الشكل » ـ كل هذا يتطلب ارادةً فولاذية وأعصاباً مشنجة ، وردعاً لليأس . يدرك فلوبير ذلك . ولهذا السبب اذن ، وبفخرٍ يلامس الوقاحة ، يستطيع أن يتحدى ماكسيم دوكامب الذي اتهمه بالتهرب من العالم الفني الباريسي ، بكلمات رنّانة خارقة مقصودة : أنا ، لا أبحث عن المرسى ، بل عن الغوص في اليّم .

عدم قدرة الخيال وعجزه

دور من الطاقة الغريبة :

إلى أي حدٍ نستطيع ان نعتبر قصة مدام بوفاري عملاً « شخصياً » ، واعترافاً مقنّعاً ؟ تتمتع الرواية بسمعة تثير الشكوك . تزيد الشجاعة في التركيب ، والحذق في اختيار الموضوع وبراعة تشخيص المرض الرومنطيقي من نجاح القصة الباهر . ويعتبرها فلوبير نوعاً من العقاب الذاتي حكم به على نفسه لكي يتعافى من رومنطيقيته . لقد أنكر التزامه بالموضوع اكثر من مرة ! بوفاري . . . باستطاعتها ان تكون طاقةً غريبة لا يشعر بها أحدٌ غيري : بالنسبة للموضوع ، والشخصيات والتأثير ، ألخ . . . كل شيء بعيدٌ عني . . . نألفه تارةً اكثر وضوحاً أيضاً ، وكأنه يأخذ على عاتقه أن يخمد نشاط الساعين الى النموذج ، والراغبين في الاطلاع على سيرة الكاتب . . . لا تملك قصة مدام بوفاري شيئاً من الحقيقة . انها مجرد رواية مبتدعة ، لم أودع فيها شيئاً من مشاعري ولا من حياتي . ولكن من منّا لم

يسمعْ بهذا الهتاف ـ الذي من شأنـه ايضـاً وبـدون شك ، ان يضلل الفضوليين ـ مدام بوفاري هي أنا !

يعتبر فلوبير نفسه مسؤولاً ليس فقط عن حماية منطقة خاصة بل يتعداها الى مذهب جمالي يفرض نفسه . وهو لا يزال يشرح للويز كوله انه يجب ان نتحاشى كتابة الأدب بمشاعرنا ؛ كلما ابتعدنـا عن شيء زادت جدارتنا بوصفه . لكن كيف السبيل الى اجتناب إبهام فلوبير في العلاقة القائمة بين الحقيقة والاختـراع ؟ كل ما نخترع حقيقي ، كوني واثقـةً من ذلك . . . انهـا لجملـة غنية بالمغزى والمعنى .

هل لا ينبع الموضوع من نفسه حقاً ؟ أي شكل يُصبغ عليه ؟ يعلن فلوبير تخاذله وانحطاطه : قصـة مدام بوفـاري لا تتقـدم بسرعة ، صفحتان في اسبوع !!! هناك ما يوهن القوى ويحُبط العزيمة ! ليست هذه سوى صرخات حنق وسخط محترف يعمل بجدٍ وجهد . صحيح ان المادة تحط من همته : . . . أشعر أحياناً بالاشمئزاز والتقيء جسدياً ، يرجع هذا الاشمئزاز الى سخافة الشماس اللئيم لا الى زوجته الصغيرة ، كما يدعو إمّا بوفاري . لاغـرو اذا أحسّ فلوبـير برأفـة وشفقـة تجـاه البطلـة المنسوبـة إليه : . . . تتألـم بوفـاري الحزينـة بلا ريب في عشرين قرية فرنسية في آنٍ واحد وفي نفس الوقت .

كان سانت بوف من أوائل الذين تأثروا بقساوة هذا الكتاب الغريبة . ليس من شيء وليد القدر ؛ يفرض الكاتب ارادته من طرف الى آخر . ومهما لفتت انظارنا الاصطلاحات والانشاء الناجحة ، فان العمل مفعمٌ بروح الأديب ومشاعره . ولا يتوقف هذا فقط على العلاقات الطبيعية التي تحاك في سياق التأليف ، بل انه ثمرة عمل تحضيري وعميق . واذا كانت القصة تزخر بالنبرات الشخصية العميقة الرنّانة ، فلانها نتيجة عمل ذاتي . هناك واقع اكيد يصعب التملص منه : مهما قال فلوبير نفسه ، ليست مدام بوفاري اختياراً إرادياً . في عام ١٨٣٧ ، اي قبل خمسة عشر عاماً من كتابة قصة مدام بوفاري ، ألف غوستاف الشاب « قصة فلسفية » الشهوة والفضيلة وهي تتناول خيانة مازّا ، المرأة التي انغمست باللذة إلى درجة جعلتها تقتل زوجها وأولادها ثم تنتحر بالسم . تتقارب الأفكار بين النصين . كان لمطالعة قصص الكتّاب الرومنطيقيين اثر بليغ . تسمو رغبات مازّا اللامتناهية فوق لذة الجسد العابرة ، وينم الافراط باللذة عن قلق واضطراب عقلي . وكما في قصة مدام بوفاري ، تؤدي لذة الجسد الى خيبة الأمل : يراود مازّا احساس بالظمأ والتعطش ، يشبّهه فلوبير بالجائعين الذين لا يستطيعون إيجاد قوتهم . يؤدي بها توقها الى المطلق والمنيع ، الى الجنون والموت .

ثمة دليل آخر ، يفسرّ المعطيات الثابتة والايقاعات الـداخلية لقصة مدام بوفاري : انها رسالة بعثها من الأستانة الى صديقه لويس بويه ، ورفع فيها النقاب عن ثلاثـة تصـاميم أدبية . لا تتشابه هذه المواضيع الثلاثة في بادىء الأمر . أنها : ليلة لدون جوان ؛ قصبة انوبيس ، امرأة تريد ان يمتلكها الرب ، قصة فتاةٌ عذراء تقضي نحبها في بلدة صغيرة ، بعد انتظارها للحب دون جدوى . سرعان ما يقلق فلوبير بعد ان لاحظ شبهاً في الموضوع الأساسي . ما يزعجني هو القرابة بين التصاميم الثلاثة . يبدو الحب غير مُشبع في شكليه الحـب الآلهـي والحـب الـدنيوي في التصميم الاول ، القصة نفسها ايضاً في التصميم الثاني ، أما في الثالث فيلتقي الحبّان في شخص واحد ، والواحد يؤدي للآخر . غير ان البطلة تندفع الى الحب الآلهي وتمجده بعد ان عرفت اللذة الجسدية . يكشف هذا النص عن الروابط التي تجمع ، في شبكة عاطفية واحدة ، مواضيع مختلفة ظاهرياً عن بعضها البعض . وكيف نؤمن بعد ذلك بخرافة الفنان المعصوم عن الألـم ؟

كان سانت بوف على حق : فالاصطلاحـات الفنية رائعـة . أثبت فلوبير عن جدارة أنه مجدد من حيث براعته باللغة الروائية وتوفيقه بالحبكة الاجمالية . يصور ايضـاً المواضيع برمّتهـا التـي تشمل وتتصل بأفـكار أوسـع وأشمـل . من هنـا نشـأت عادة التأليف لديه « بالقُطع » : . . . ان تأليف الكتـاب يشبـه بنـاء

الاهرامات ، مع تخطيط مُسبق ، وبجلب القطع الكبيرة فوق بعضها البعض ، وهذا يتطلب جهداً وكدّاً ووقتاً . . . لكن لا بد من علاقة ثابتة تربط بين التراكيب الكبيرة والتفصيل الدقيق . تكمن روعة التصوير في الوجهين المُفجع والقصصي ، وتعرض في داخل كل « قطعة » اتجاهين : يقود الأول الى الانقباض والآخر الى اظهار الأفكار ، ويحدد طبيعة التوتر القائم بين بدء التجربة ومرونة الزمن . بنى فلوبير قصته حول مجموعة من المشاهد الهامة مثلاً : الرقص في فوبيساد ، الزيارة الى القسّ ، المنتديات الزراعية ، مشهد الاغراء قرب المستنقع ، المواعيد في روان ، موت إمّا . . . غير ان اهتمامه لم يقتصر على هذه الحوادث فحسب ، بل أوعز إلينا أيضاً أياماً وأوقاتاً عادية جداً .

يلعب التصميم دوراً رئيسياً : فلا يُدخل أي تفصيل دون مبرر . فاذا امتصت إمّا اصبعها الذي غرزت فيه ابرة ، وعضّت شفاهها بخفة ، وشربت كوبها بطريقة عذبة ، فلكي تكشف لنا عن كَلفها الدفين باللذات الجسدية والصور التي تلهب مخيلة شارل اثناء لقائهما الأول . وغالباً ما تقودنا هذه التفاصيل الدقيقة الى موضوع اكثر شمولاً وأبعد من الحالة الفورية . فعندما يحاول شارل إلتقاط سوطه من الأرض ، يشعر بصدره يلامس ظهر إمّا تحته . فللوضع والملامسة شأنٌ كبير في خلق جو

من الاغراء الجسدي الدائـم . توحـي وقفـة إمّـا وجبينهـا على النافذة ، بالانتظار الطويل للحدث الذي تأخر حصوله .

تكفي نظرة خاطفة على تصاميم وحوار القصة للفت النظر الى أن العشق والغرام يفوقان طبيعة البشر . يعبّر فلوبير عن شهوة إمّا المرضيّة بألفاظ قاسية . ان رودولف الـذي خيّم عليه السـأم ، عاملها كالغانية . من الواضح ان هذه الطبيعـة الغـزلية ، وان كانت تستوحي عناصرها من مخيلة الاديب ، تتشعـب بلا شك وتشمل القصة بمجملها . واستناداً الى سيناريو فلوبير ، كان على شارل ان يعاني ، بعد وفاة إمّا ـ من غيرة تحـدد بالمرض الـذي عانت منه البطلة وهـو : الرغبـة لمجـرد التقليد . . . اكتشافـه للخيانة الزوجية . . . حب عظيم . (حب وخيم رديء ـ يجد اثارته في حب الآخرين ـ الممثلة ـ الرغبة في تقبيلها) .

نلمس نفس الشعور في المشاهد التي اجتهد فيها فلوبير وكدّ وهي : فصد جوستـان (سيل الـدم منـه) ، الحـوار بـين إمّـا والشماس ، المنتديات الزراعية ، النزهة في العربة ، موت إمّا . تظهـر أطماع المحتـرف ـ الحـاذق الاصطـلاحية جليةً . تبــدو المنتديات أولاً وكأنها فرصةٌ لتصوير مشهد عسير ومبتكر : انهـا المراهنة . أنا متأكدٌ من انها ستكون بدعةً جديدة . . . لها تأثير السمفونية في الكتاب . يجب ان نسمع في آن واحد خوار الثيران

وتنهـدات الحـب وعبـارات السياسيين والاداريين . . غـير أن المشهـد ليس دليلاً للبراعـة والمهـارة . إذ يعبّـر لجـؤ فلوبـير للمقابلات والمبينات الهزلية واصراره القوي على الطبيعة الحيوانية وموجة ألفاظه التي لا حياة فيها ، عن غباءة ودناءة عالم إمّا ، ويقترح الهزء من الحب . يظهر المعنى العميق للقصة بنوع ما في هذا الفصل الذي لا يخلو من التفاهة والذل .

يعتمد فلوبير في فنـه على الشـخصيات والـديكور خاصـةً . ليست الأشياء المادية مجرد دخيلة غازية كما يعتقد البعض ، بل تثبت وجودهـا كعنـاصر مُعبّـرة موحية . ليسـت خويذة شارل البيضّية الشكل علامة شخصية عديمـة الاهمية فقـط ، إنهـا : هيئته الشاذة ، وقباحته الصامته ، تراكم ومزج أساليبه كلها ترمز الى رفض الفكر الانساني حيال عالم الظواهر . تمسي المادة تعبيراً حتى لو كان هذا التعبير يُظهر العيب وعدم اللياقة . لاحظ فلوبير في واحدةٍ من محاولاته الأولى أن خويذة الطالب هي حصيلة جميع التسريحات القبيحة والمزعجة ، وانها شيءٌ من الاشياء التي تَظهر فيها المادة نفسها حزينةٌ . ليست الخويذة في المشهد الأول مثالاً منعزلاً . ان الغرفة المهيئة لوليمة الزفاف (أروقتها ، أعمدتها ، زوارقها المصنوعـة من قشر البنّـدق ، بحـيرات المربـى ، حب شارل النهم للشوكولا) أو الجهاز الذي يداوي به القدم المصابة (مـع اربعـة كيلـو غرام من الحـديد ، والخشـب ، والجلـد

والبراغي) ، كل ذلك يعرض غلاظة مماثلة .

تتناول اذن افتتاحية القصة مقدمةً للعالم الخاص بالشخصية ، لا معلوماتٍ عن وسط معين ، بل تعرض بياناً غير مباشرٍ عن المسائل الشخصية . يظهر بجلاء في المقاطع الأولى لقصة مدام بوفاري كل من التحريض على عدم المشاركة ، والانقباض الناتج عن التطبع ، ووحدة الفرد حيال قسوة المجتمع ، والشعور بعدم الكفاية الذاتية والميل الى الفشل والخسارة . يجري بدء القصة في جو من عدم الجدارة والخمود ، والخضوع : ان الرواية التي تنتهي بكلمات شارل المحزنة ، إنها غلطة القدر ! ـ تبدأ منطقياً بسمات الانفعال والتأثر دون العمل . وما هي الفاجعة الحقيقية للقصة الا انتصار الوجود وغلبته على المأساة ! فالحياة تستمر ، خاليةً من الامال وعديمة الفائدة .

نلمس وجود الكاتب في سياق التأليف . لكننا نظل بعيدين عن المداخلات المبهمة ودعايات ستندال ، وتأويل بلزاك المستطرد . يستلزم الصراع الدائم مع الألفاظ ، ومعالجة النحو والاعراب ، وتنظيم الرؤيا ، تطوعاً اكثر تعقيداً مما يجعله يتوارى خلف قناع البراءة . توجد مداخلاتٌ صريحة . فليون متهم بالجبن والغباوة ورودلف متهم بعدم تفهمه طبع إمّا .

تلعب السخرية والتهكم دور التأويل الجاف : يوصي هومه ردولف قبل مشهد الاغواء (ان المصيبة تقع فجأة ! كن حذراً) أو ـ سخرية أمر ـ يثني شارل على زوجته لاهتمامها بأعماله في روان (كم انت طيبة !)

ان اللغة نفسها هي التي تثبت وجودها كاشارة وكأداة انتقاد . و« ازاء » الشخصيات هي سخيفة بالأساس . يشعر فلوبير بسرور عظيم وشرير كل مرة يتوصل فيها الى سحق شخصية . وأكثر من اصطلاحات علم الفن ، يصبح الأسلوب أيضاً أداةً للهزء والسخرية والتحريف .

تلقي سخرية الاسلوب ضوءاً على مفهوم الموضوع المأساوي ـ الهزلي الذي يعتمد على الأكاذيب ، وعلى الاوهام . نتبين سخط فلوبير المستمر خلف الاصطلاحات الفنية المنحرفة الدخيلة . يظهر غضبه الضمني بالحقيقة كمنبع إلهام . ألم يعترف أمام أدمون دوغونكور : كلا ، ان السخط وحده هو الذي يدعمني : . . . ينطلق هزء فلوبير من خلال أبطاله . وما زلنا بعيدين عن ابتسامة ستندال الرقيقة الواقعية . ان سخرية فلوبير مشوؤمةٌ ، لانها تحّول القارىء الى شريك للقدر .

ترتبط اشتباهات التفسيرات بانشاء فلوبير واسلوبه الفنّان

الجذّاب . تمكّنه السبل النحوية التي استنطبها من ان يكون في « الداخل » و« الخارج » في آن معاً . انه تصورٌ مزدوج يُسقط إعتبار نظرية العصمة من الألم الشائعة ولا يتضّح الا بالاسلوب الذي يقدم ملخصاً تقديرياً عن المحادثات ومعادلات الحوار الداخلي . وغالباً ما تعني المعادلات التعبير بوضوح عما يظل مبهماً في ذهن الشخصية . يباعد هذا الاسلوب بين ما تشعر به الشخصية وما يدركه الأديب . من هنا ينشأ تدخل الكاتب الشخصي .

توحي هذه المراءاة الانشائية بكثير من التشابيه والاستعارات . مثلا : كان المستقبل رواقاً حالك السواد ، وفي آخره بابٌ موصد . هكذا نجد أنفسنا في « داخل » الشخصية : تعكس الصورة حزن إمّا . لكن المجاز يوجد ايضاً بالنسبة للنظام الأدبي الأعمّ ، وهو يطابق الوحدة والعزلة التي يقاسي منها فلوبير ، وينشرها من أول الكتاب الى آخره . ظهرت هذه الاستعارات بوضوح في المقطع الذي تدرك فيه إمّا وهي في الدّير ان وجودها يتحطم ويتلاشى : ماذا يهم ! لم تكن سعيدةً أبداً . من أين يأتي هذا النقص في الحياة ، هذا الاضمحلال المفاجىء للأشياء التي تعتمد عليها ؟ . . . ولكن ، اذا كان هناك في مكان ما ، انسان قوي وجميل ، وطبيعة قيّمة تنبض بالحماسة والصفاء ،

وقلب شاعر على شكل ملاك ، حاملاً المزهر ، عازفاً القصائد الحزينة ، فلماذا لا تلقاه صدفة ؟ آه ! هذا مستحيل ! غير ان لا شي جديرٌ بالبحث كل شيء كاذب ، مخادع ! كل بسمة تخفي وراءها تثاؤب ضجر وملل ، ووراء كل فرحة مصيبةٌ ، ووراء اللذة السأمة والاشمئزاز ، وخير القبلات ما تترك على الشفاه رغبةً بلذة أسمى لا تتحقق .

ليس ثمة الشك ان : النص يجمع بين افكار الشخصية الداخلية ونظرية المؤلف . لكن هذه النظرية تظل غير راسخة وثابتة : لا شيء أعسر من وضع حدود فاصلة دقيقة بين الصورة الاستهزائية للأحلام الرومنطيقية ورأفة الروائي . يبقى الهزء من الرومنطيقية مزدوجاً . فالصورة هي بلا شك العملة المزينة الذهنية والانشائية ، لذا تستوجب الازدراء والتشهير . تكشف الصور السخيفة عن « براءة » الشخصيات . هناك أشياء لا تستطيع الكلمات ان تعبّر عنها وأخرى يجب ان تكشفها العبارات . يلوم فلوبير في مقطع مثير ، ردولف على عدم الوقوف على حقيقة مشاعر إمّا التي تخفيها وراء كلماتها السخيفة . لم يلاحظ ، هذا الرجل العملي ، تباين المشاعر عبر الكلمات السيئة . يشرح فلوبير في مداخلة مزدوجة ، انه ليس بوسع أحد أن يهب القدر الصحيح لمتطلباته وأفراحه وآلامه لان اللفظة

أمست شبيهةً بحلة مصدّعة نعزف من خلالها أنغاماً تطرب الدببة عندما نريد أن تعطف علينا النجوم . لهذا السبب بالذات يتيه قارىء فلوبير فيحسّ ان القول السخيف يقوده الى السخرية ويؤدي الى الشعر في آن واحد .

ربما كشفنا سراً من أسرار « الغنائية الواقعية » أو (الواقع الغنائي ؟) عند فلوبير . وربما هذا هو البرهان ذو الحدين الأساسي للواقعية الأدبية : التوتر القائم بين الاسلوب وما يدعي تصويره ؟ ان الواقعية تستلزم بالضرورة ، بعيداً عن خلق انسجام بين اللغة والموضوع ـ انسجام يتلاشى فيه حتى الانشاء ، تبسيطاً يفرق بين الواقع « غير الشعري » والمجهود الشعري الذي يتوق الى رفع الشأن والتعظيم مستعيناً بالوصف . شعر فاليري ان الوصف يكشف القناع عن الميل الى التصنع في الواقع الفني . وهذه نقطة التقاء اضافية بين أديب الأوساط البورجوازية والهذيان المنحط كما ينجلي في « تجربة القديس انطونيوس » ، « وسالمبو » .

يكشف هذا التوتر الفني الكثير عن مزاج فلوبير . لم يخطىء موبناسان . لقد شعر أن الجملة لدى فلوبير غالباً ما تضجّ « بالوثبات ، والايقاعات والألحان فوق مستوى المواضيع التي

تعبر عنها » . انها عديمة العبر على قمع نفسها ، ومتعبة من جعل الأشياء وضيعة ، تصنع من نفسها « عظيمـة أو بهية ورنّانـة ، وكأنها تعبر عن بواعث شعرية . . . » لقد أغرّ فلوبير نفسه أن الصعوبة ، والنجاح الخاص بقصته في آنٍ معاً ، ينشأ عن نوع من المخاطرة . ترسم هذه « المجازفة أكثر من تناقض ملتحم مع المباشرة الواقعية . فهي تعبر عن احتياج خفي مزدوج : تكمن قيمة كتابي ، اذا كان له قيمة ، في اني سرت مستقيماً على شعرة ، معلقة بين الهوة المزدوجة للانشاء الغنائي والوضيع العامي . . .

« وجود » فلوبير الانشائي في روايته ثابت بحيث اننا لا نفرط بقولنا ان شجاعات « الواصف » ـ كما لقّبها دورفيللي ـ ليست سوى وسيلة لفرض رؤيا ومسائل محض شخصية . لا شيء يصور هذا التناقض الموضوعي أفضل من المناظر الطبيعية في قصة مدام بوفاري . هذه هي مدينة روان كما تبدو لإمًّا ، وهي في طريقها الى لقاءات الخميس مع ليون : منحدرةً على درجات وغارقةً في الضباب ، كانت تتسع ما وراء الجسور ، بارتباك يرتفع الريف فيما بعد بحركة مُملة ، حتى يلمس قاعدة السماء الشاحبة المترددة . تظهر ، عندما نراها من فوق ، وكأنها ساكنةً كلوحة زيتية ، تتكدس السفن في المراسي في زاوية . يدور النهر اعوجاجه في أسفل الهضاب الخضراء ، والجزر المستطيلة ، تبدو

في الماء كأنها أسماك سوداء جامدة . ترسل مداخن المصانع باقاتٍ بنية واسعة تنطلق من الأعالي . كنا نسمع خرير المسابك يختلط مع أجراس الكنائس المنتصبة في الضباب ، وأشجار الجادات العارية من الأوراق ، تتحلى بالعليق البنفسجي وسط المنازل ، كانت السطوح ، الساطعة البراقة في الشتاء ، تلمع بتفاوت حسب ارتفاع الأحياء . وكانت أحياناً نفحة ريح تأخذ معها الغيوم نحو شاطىء سانت ـ كاترين ، كموجات جوية تتحطم بسكون على الصخور .

يبدو النص من أول نظرة ، كأنه صورة مجملة حقيقية عن وصف البلد : انها روان وجوارها كما يشاهدها المسافر عند وصوله اليها . كل شيء مذكور هنا : النهر ، الجسور ، الهضاب ، الجزر ، المصانع ، المراكب ، السطوح . ليست هذه رسماً ولا صورة ، بل معادلاً شفهياً .

يحوي النص تفسيراً آخراً : لايرى القارىء المشهد إلا من خلال نظرات إمّا . انها ترى ما تريد وما تستطيع مشاهدته ، تحدد رغباتها الهيئات والحركة واللون . تحّول امامها هذه البلدة الى مدينة بابل الزاخرة بالوعود والمخاطر . لا تتفتح هذه الصورة (ريف ، سماء ، باقات ، غيوم ، مراكب) على معالم توسعية وآفاق جديدة فحسب ، بل تختنق في جو من الضباب والابهام .

ليست الحركة بالواقع حقيقية ، بل تتجمد في بناء فنيّ ، وكما الحالة دائماً مع إمّا ، فنقطة الانطلاق والنهاية هما فكرة مثال ، وشكل ليس الحياة بل تشخيصها . . . يبدو المنظر بمجمله ساكناً كلوحة زيتية . . . نستطيع القول ان استعارات النص تنسند الى الموضوع الدرامي الأساسي : العلاقة بين الوهم والخسارة . فالموجات الهوائية تتحطم فعلاً على الصخرة .

تُبرز قصة الشخص الوسيط تصميماً ثالثاً للنص ذاته ـ وفيه تتعارض الصور الأصلية للحركة والسكون ـ منحدرة ـ توقع أول كلمة من المقطع نغمةً في النفس : نحن بصدد استعارات ترجع الى حقيقة اساسها علمية ، البلدة . ينطبق هذا أيضاً على أفعال الحركة الأخرى (تتسع . . . تصعد . . . تنتصب . . .) التي استعملت في وصف المشهد الطبيعي . هذا التحرك في المنظر ـ للمنظر العادي غالباً ـ هو من أهم مميزات فلوبير . يبين الوهم البصري التصور المزدوج للحركة والسكون اللذين تدعمهما هنا صور المرساة ، والرسم والأشجار العارية والكلمات مثل تراكمت ، توقفت وتحطمت .

تعود مأساة إمّا الى الهروب المستحيل والامال الباطلة . تنجلي حاسة فلوبير وتأثره في التركيب المجازي في قصته من خلال هذه الدراما وما وراءها . تثبت هذه التراكيب وجودها من عمل الى

آخر : المسحة الملحمية في سالمبو ، أدوار الشك ، الانطلاق والنكسة في الصلاة الذاتية في تجربة القديس انطونيوس ، عودة الى الحياة العادية اللاشعورية للرسم في بوفار وبكوشه . من جهة ، يلازم المبهم والمتقلّب ، ومن أخرى ، يتودد الى الثابت وحلم الخلاص بالشكل .

مقومات الملل

ان قمة طموح فلوبير كانت استغناءه عن الموضوع ، وانكاره لكل صلة بين الحقيقة الموجودة والحقيقة الأدبية . ما أريد أن أفعله وما يبدو لي حسناً هو كتاب عن لا شيء ، كتاب بدون علاقة خارجية يكتفي بذاته ويقوم على القوة الداخلية في اسلوبه كالرب المطلق لخلقه ! توحي الصورة القادمة بالواقع بحق الاشتراع المختص بالمخلوقات : ... كما تسير الأرض في الفضاء دون أن يدعمها شيءٌ ... انه لتصريحٌ جريء لاستقلالية الفنان : انها عبارة أعظم من قول بلزاك الشهير المعبّر على رغبته في مجاراة الهيئة المدنية . يجزم فلوبير مستنداً الى المنطق ، انه اذا توصل الى كتابة قصة كهذه ، يكون قد أثبت الحقيقة القائلة ان الشعر محض ذاتي . وما يعنيه هنا لا علاقة له بالمكاشفات العاطفية والمناجات الشخصية .

نحن بصدد ميزة ذاتية لا تتعلق بالعبارة الأدبية . أي أن الأنظمة الشعرية والصور هي التي تخلق الموضوع ، غير ان هذه الأنظمة والصور تتحدث الى مؤلفها .

أينما ألقينا نظرة عرضية ، نجد ان الخطوات المتبعة والوزن والتدرج والتتابع والمصادر هي نفسها التي تثبت وجودها . يحدد المنطق الذاتي سير النصوص مهما كانت بعيدة عن مدار العُقدة في القصة . يتمتع الفصل المخصص لتهذيب إمّا في الدير ، بميزة خاصة لأنه يعيدنا الى الماضي . وتفرض الصور الأصلية جواً من السكون والانغلاق على النفس : فالمحيط المفترض دافىء ، واقٍ . كانت قراءة القصص تجري في الخفاء . تدور حياة الفتيات اليومية في أماكن مغلقة ، غرفة المطالعة ، غرفة المنامة والمعبد . لكن سرعان ما تشرع صور التحرر والهروب بفرض نفسها . تبدو هذه الصور منظورة في البداية ومعينة نسبياً . يمضي صاحبات القصور أيامهن ايضاً في التخيل وانتظار فارس الأحلام ، بحريات ، أصحاب زوارق ، ملائكة ذوو اجنحة ذهبية ، نقوش تمثل انكليزيات تتأملن القمر من خلال النافذة أو تطعمن اليمامة من خلال قضبان قفص غوطي (يظهر هنا أيضاً عنصر الوحدة والعزلة !) . ثم تتشوه الصور رويداً وتتشابك وتختلط . تستوجب مناظر البقاع الشاحبة المفرط في مدحها ، موقعاً غريباً للزخرفة يجمع السلاطين والراقصات الهنديات والقبعات اليونانية والسيوف التركية . يقودنا الابهام في هذه الصور أخيراً الى دوامة من عدم المبالاة . تتقابل الخطوة نحو اختلاط الى أشجار النخيل والارز والمآذن التترية والأطلال

الرومانية والجمال الجاثية والاوز السابحة قرب الغابة بطريقة بعيدة عن الصواب . يبدو حلم الهروب كأنه يقود الى الاضمحلال والرغبة في الموت . تقع إمّا اخيراً في حالة من الضجر ترفض ان تعترف بها ، لأنها تهدأها دون ان ترضيها وتشفي غليلها .

يقترح هذا المقطع ، الملخص الرمزي والمجازي عن القصة بأكملها ، تدرجاً غالباً ما يورده فلوبير : فمن الملل الى الرغبة في العدم ، ماراً بالانتظار والهرب والاختلاط والرقود المحزن . تُظهر هذه التحركات الدائرية للصور ابتداعاً عظيماً أحدثه فلوبير : سيطرة البحوث الموضوعية بالنسبة للانشاء . تشبه هذه الدورات الاستعارات المستعملة في سلوك إمّا الذي يؤدي بها الى إتلاف نفسها وابادتها .

تبرز في البداية المسائل التي تؤدي الى الملل . أول ما يسترعي الانتباه هو العادة الدائمة عند شارل ؛ انها مراسلة والدته اسبوعياً ، مساء كل خميس . . . انها روتينية باردة مؤقتة في بادىء الأمر : . . . سلسلة الأيام تعيد نفسها . قرع الجرس على وتيرة واحدة تحدد عودة الساعات والأيام المتشابهة يظهر تراكم الأفعال الماضية ، الفعل العادي التلقائي . يثير الأثر الهزلي الذي

يستعمله فلوبير كأسهاب وإطناب ، التقليد ، الاعادة والتشابه . تتوالى هيئة صانعي المضخات والحرس ، الوطني تكراراً في يوم التجمعات . فتارة نرى الصداري الجلدية وأخرى الأشرطة الحمراء على الأكتاف . وهكذا دواليك دون توقف !

غالباً ما نلمس اليأس الزمني بصور مائعة سائلة : نضح ، سيلان ، انسكاب ، ذوبان ، توحي صورة الانقراض والافساد بالكآبة وبهزيمة الزمن : . . . يوم يطرد آخر ، وربيع بعد شتاء وخريف بعد صيف . . . وها هو الأب رولت يتكلم عن حداده بعد وفاة زوجته : حتى الألم ينتهي ويختفي في انحلال الأشياء الواسع . يمسي السيل رمزاً لليأس المزمن . كان النهر يجري بلا توقف ، ويدفع موجاته الصغيرة بهدوء على طول الضفة . يصبح النهر والمشهد رمزين للملل : . . . يتسع السهل المرتفع ببطء ويبسط سنابله القمحية الذهبية على مدّ النظر . . . نحن هنا على تخُوم النورمندي ، وبيكاردي ، والجزيرة الفرنسية ، المقاطعة الفاسدة حيث لا تشكيل ولا حركة باللغة ، مثل النظر بلا طابع . تتأمل إمّا الأفق وتبحث فيه في كثير من مراحل القصة ، لكن لا شيء يأتي ويخفف من هذه الحياة الساكنة المملولة .

تظهر صناعة هذه الرواسم العلاقة القائمة بين مواضيع الملل والهروب لدى فلوبير : . . . كان يفتح نافذته قليلاً ويستند

اليها . والنهر ، الذي يجعل هذا الحيّ من روان وكأنه مدينة البندقية الصغيرة الدنيئة ، يجري الى أسفل . تغدو النافذة في قصّة مدام بوفاري رمزاً للترقب ، انها انفتاحٌ على الأمد الذي يّولد الأماني والأحلام . اقترح جان روسيه في محاولة ناجحة أن النافذة المفتوحة هي التي جعلت ميول إمّا تتحرك وتنمو . كانت النافذة بالوافع تساعدها في مآربها الأدبية في الدير . غير أن الميول التي كانت أولاً رغبةً وترقباً ، ما لبثت أن أضحت أملاً . يبدو المنظر في البيت الوضيع الذي جلست فيه لتقرأ رسالة ردولف ، وحيث راودتها فكرة الانتحار ، في أتعس حالاته . يمتد الريف من وراء السطوح على مدّ النظر .

واذا كان الترقب لا يجلب الا الحسرة ، فهل تقود الحركة الى طريق أفضل ؟ فالسعادة ، بالتحديد ، ليست هنا ، يجب أن نبحث عنها في عالم الغبطة والعواطف الجيّاشة الشاسع . هنا يكمن حب فلوبير للغريب والنائي : لذة الانتظار ، التعطش الجسدي والروحي ، وحب الأسفار لا يصدر عن طلبه في البحث العلمي المحلي للبلد فحسب ، بل ينبع من طلب أعمق ورغبة في تذوق جميع انواع السعادة لكونها بعيدة المنال . انه تشاؤم يتعادل مع المثالية الوهمية . يبدو ردولف جذاباً بقدر ما يظهر لاما كسائح زار عدداً من البلاد الغريبة العجيبة .

يفضي هذا العشق للأسفار الى قمة الاحتداد خلال مشاريع الهرب مع ردولف : ترى إما نفسها في مدينة ما فاخرة بقبابها ، وتتخيل إنها في زورق أو تتنزه في غابات من الليمون ، منصتةً بشغف الى همس القيثار وخرير الينابيع : . . . لكم يطيب لي السفر . . .

جعل ولعها بالهرب الذعرَ يدب في قلوب عشاقها . وغالباً ما تكون الرغبة الجنسية متصلةً بالصور المجازية . مشهد الموت هو خاتمة منطقية في هذا الاعتبار ، فهو يوافق الرغبات التي تعود الى عهد الدير . لم يحدد فلوبير اللقاء مع ليون في كتدرائية روان بداعي الخبث : تتحول الكنيسة في مخيلة إمّا الى خلوة عظيمة . تكمن مأساة إمّا في عدم بلوغها الرفعة والسمو . لم تعد تتحمل نفسها وكل ما حولها . تعيدها النزهات دوماً الى البيت البغيض : يؤدي الانطلاق الغنائي نحو المحظور الى الحَجر . واجه فلوبير نفسه هذه العثرات والنكسات من قدر افراطه في التخيل .

تعرض القصة رغبات وخيبات الأمل وانحطاط إمّا . لكنها تروي أيضاً قصةً أعمق وهي قصة بوفارية المؤلف . لاندرك معاني هذه الحكاية المألوفة في العقدة ذاتها ، بل في الاستعارات والتراكيب المجازية . تخلق دورات الملل والرتابة وصور

الانفلات (نوافذ ، حركة ، الأماكن المنزهة) من خلال القصة توتراً بين الأماني بالانطلاق والخوف من الحدود .

هذا التناقض الأساسي بين الارتقاء والانقباض موجزٌ في تفسير ليون المتعلق برغبات القراءة : لا نفكر بشيء . . . نتنزه ونحن جالسين . . . والبديع في هذه المسيرة الساكنة مبعوث أيضاً في جولات إما التي ترجع بها الى نقطة إنطلاقها دون رحمة ولا شفقة . حتى منظر بلدة ايو نفيل يبدو بلا حياة . يقوم الفصل الأول بكامله من الجزء الثاني على التباين بين التوسع والاغلاق . يتلاءم الاطار العام مع حياة إما التي تئن من أحلامها الكبيرة ومن منزلها الضيق .

هذا الانقباض الناتج عن الانحصار على علاقة وثيقة بهواجس التشابه والابهام . تلعب تجربة تفكك التجانس والتنافر الشائعة لدى فلوبير عى مختلف المستويات ، مأساة الارادة المتنازلة المتقاعدة . يرافق هواجس الهروب عادة وبحكم المنطق خمودٌ قاتل ، يسبب كل تراكم الذل وفقدان الهوية . ان مدفن ايونفيل الصغير رمزيٌ ، مكتظ باللحود ، حتى لتبدو الأحجار القديمة وكأنها تبلط التربة . . . بصورة متواصلة . . . لا رونق ، ولا نقطة ارتكاز بصرية أو عقلية . يجد عدم التصور مناسبَه الاسلوبي في المقابلات الفعلية المزدحمة . لا أمل هناك بايجاد

إتصال بين الخطابات الرسمية ، وخوار العجول وأقوال ردولف المصطنعة . حتى الريفيون والفلاحون في مشهد الاجتماع الزراعي هذا يتشابهون .

فعلٍ يتشابه ويختلط هما عبارتان عزيزتان على فلوبير . ورويداً رويداً تتشابه الهيئات في ذاكرته . من الصعب على إما التمييز بين القيّم ـ أو بالأحرى إقامة علاقة حيث للحكمة المصطنعة تفريقاً . كانت تمزج في رغبتها شغفها بالترف وسعادة القلب . . . غير ان هذا المزج بعيدٌ عن العظمة : إذ تمسي الرغبة والانحلال مرادفين . نجد أنفسنا في النهاية بصدد لقاء تعريفي بين الشهوة الجسدية والعدم . فكلمات كسل ، سُبات ، غفوة كلها تعابيرُ تتردد في معجم فلوبير ، في مشهد المنتديات أيضاً : سيطرت عليها البلادة عندئذ . . . وبعد بضعة أسطر يكتب : . . . ثم اختلط كل شيء . اختلاط يبشر ويرافق مبدأ الانحلال . وذكرياتها في الدير عائمة . كانت تبغي ، كما في الماضي ، ان تتيه في صف الأحجبة البيضاء الطويل . . . تتحقق ميولها الشهوانية المتطلعة دوماً نحو التضحية المطلقة ، في حلمها بتحطيم ذاتها .

الاعتراف المقنّع

يخضع مغزى قصة مدام بوفاري لعلاقة الأديب والبطلة . نستطيع أن نحكم ان إمّا تافهة ، أنانية ـ هذا ما يسكن من روع علم الأخلاق ، لكن لا يجزم مشكلة الرواية . يقول سانت بوف ان ابن الطبيب هذا يستعمل القلم كاستعماله المبضع . يبدو فلوبير بالواقع كأنه يشرح هذا الانحطاط ويحلله . ان فساد إما الأخلاقي يضنيها ، يرهقها ويأخذ شكل الكلف باللذات الجسدية الظافر ، والنهم دون حشمة . و« زلّة » إما نتيجة ميل المجنون للشهوات . ومن لا يتذكر طريقتها في خلع ملابسها . تراجع عشيقها أخيراً حيال جسارتها الجهنمية التي تتطاير من عيونها المتأججة . يحتم عليها شغفها بالفجور والفسق سباقاً نحو الموت . تشبه طريقتها في ممارسة الحب المنازعة . . . كان جبينها يتصبب عرقاً بارداً ، وفي شفتيها الهاذية ، وعيونها الشاردة وتحسس ذراعيها ، مسحةٌ من العظمة والابهام والحزن . . .

يتماشى ارتكاب المنكر والرغبة بالترف والطمع في تغيير مجرى الحياة اليومية الى احتفال مع نغمة شاعرية يودّ فلوبير أن يغذيها بنفسه . يضع فلوبير بعض النصوص الغزلية في مرتبة

« الشاعرية » . فالمناظر الطبيعية أولاً ، بقدر ما توقع في النفس صدى الاضطراب والغنى : دِغال ظل ، هنا وهناك ، تتحدّب في الظلام وأحياناً ، مر تعدةً جميعها بحركة واحـدة ، تنتصـب وتنحني . . . مشهد غرامي في ظلال عريش الحديقة يشبـه الى حدٍ بعيد مشهد الاغواء في الغابة : . . . كأن شيئاً لذيذاً يبـرز من بين الأشجار ، كانت تشعر بخفقات قلبها تتسارع ، ودمها يجري في جسدها كنهر من الحليب . ليس بوسعنا أن نخطىء : ينجلي مذهب الحلول الخاص بفلوبير ـ الرغبة بكل شيء والحنين الى عدم الوجود في آنٍ معاً ـ بوضوح عبر غراميات إمّا . يعرض موتها مزيجاً من التعطش الى التجارب والهدوء بالتخلي الذي لا يوصف ، وهـذا الشعـور خاص بفلوبـير أيضـاً : . . . مدّت جيدها كالظمآن ، مطبقةً شفاهها على جسد الرب ـ الانسان ، أودعت بكل قوتها الخائرة اكبر قبلة حب عرفتها . وكيف تتكلم بعد ذلك عن تصور تشخيصي ؟

ان الحكم المزدوج الـذي يبـرزه فلوبـير عن تزوير الصـور والكلمات هو أفضل ما يفسر إبهام المؤلف (مسافات مزيفـة ، غياب يغطي ثبوت ، انتقاد نابع من صميم القلب) . بعيداً عن جعل إمّـا سخـريةً ، واغرائهـا بالـكلمات ، يرى فيهـا ضحيةً فخورة وشقيقـةً لجميع الـذبن يتصارعـون مع اللغـة ونقصان

العبارة . وهذا ما لم يتوصل آل ردولف أبدا الى إدراكه ، ولا يرون في كل مكان الا ميادين وفرائس . ان افتقار اللغة ، بالنسبة لفلوبير ، هو العذاب الأزلي والفدية للذي يريد « القول والتعبير » . استعملت الاستعارات الخاوية بسخرية لكي تعبر عن افراط النفس .

فمن جهة الكلمات التي لا تؤدي معناها ، ومن جهة أخرى التي تريد ان تحوّل : والحقيقة هنا في خطر . تتألم إما كثيراً لانها تلاحظ ان امالها لا تتحكم بما يحيطها من اشياء وماديات . وهي تشاهد العالم من خلال صور لا تخضع لها مثل دون كيشوت واستيقاظها من النوم المزعج . كم تتمنى ان تجثم في زمن مريح : ... جاهلة اذا كانت هنا منذ عصر أو منذ دقيقة ، جلست في زاوية ، أغمضت عينيها ، وسدّت أذنيها . يقودها هذا اللجؤ الى الوهم الى اهمال منزلها وطفلها بالطبع ، يلوح الابهام هنا أيضاً . فاصرارها على الاعتقاد بالمستحيل هو سمة عظمة أيضاً . يثير دون كيشوت الشفقة والاعجاب معاً . يقول جان ـ بيار ريشارد ، خلافاً للانتقاد التقليدي ، أن فلوبير يدعي في مدام بوفاري على الرومنطيقية التي ليس بمقدورها أن تدعم أحلامه وأماله حتى النهاية . هذا النقض الباطني للقيم هو بلا ريب الثروة الأساسية للقصة .

ان الأحلام تهدم وتبيد . و« استيقاظ » إمّـا مفجعـة بقـدر ما تظهر وتوضح الطريق أمام قدرها ، تكتسـب في نهـاية القصـة عظمةً حقيقية في الألـم . أعجب بها جوستان ، تلميذ الصيدلة عندما أتت لتأخذ السمّ في اكثر من أي وقت مضى . لقد بدت له خلابة . . . وحينما ابتلعت السمّ ، بلغت ذروة الفرح المفجع ، وشعرت بفيض العذوبة الرهيبة تجاه « الحب المقدور » : . . . أمست فجأة هادئة كأنها أتمت واجباً مفروضاً عليهـا . رفضهـا للحياة هو التحدي الأخير لحياة ليست بمستوى الحلم والاماني .

غير ان هذه الحياة الضاغنة السخيفة تظل ظافرةً . أو ليس هذا هو مغزى مفهوم القصة التي في مستهلها كما في نهايتها ، تفيض بمغامرات إمّا ؟ لقد تسلّم شارل لتوه وسام الامتياز . تفيد الخاتمة فعلاً بانتصار الصيدلي . انه يثبت وجـوده ويسيطـر : . . . لا نرى سواه في الساحـة ، منـذ يومـين . : . . . يفـوق فوزه العارض الفردي ، انه تأليه العدم ، تبجيل البشرية . كانت إما تحلم انها تملك أجنحةً على الأقل .

هناك ما هو أسوأ . فأبعد من قصة العدم هذه ، هناك مسألة الوجود التي تطرح نفسها . المأساة الحقيقية بالنسبة لفلوبير هي عدم وجود مأساة : ليست الحياة على مستـوى العـذاب الـذي تفرضه . ما من ألـم يتحول الى حزن حقيقي . جلس والد إما

بعد عودته من دفنها بهدوء وأخذ يدخن غليونه . ندرك هنا ما تمثله إما بوفاري بالنسبة للكاتب . هي وحدها ترفض قبول الحياة العادية ، لأنها ليست حقيرة . هي وحدها تحسّ بالظمأ للمستحيل ، والحنين للروحانية التي تقربها من العذراء الآلهية التي تراها في نواياها واما لها .

فهل هذا اعتراف مقنع ؟ بلا أدنى شك . وهل نعتبره كسارتر ، الذي يرى في فلوبير رجلاً بائساً متنكراً بامرأة ؟ كان بودلير على حق ، لان إما تجسد بنظره فضائل الرجولة في التأنق والمخيلة ، وهكذا تسمو إمّا فوق « الحيوان المحض » ، وتمسي ارستقراطية الحلم . تستند قضية مماثلة الى فقراتٍ عدة تثبت فيها إما رجولتها : . . . سرحت شعرها وطوته كأنها رجل . وهنا تعاكس الأدوار (يصبح ليون وكأنه عشيقة إما !) .

نحن أخيراً حيال نظريتين مختلفتين : نظرية سارتر القائلة بتحويل الذكر الى أنثى ، ونظرية بودلير الرواقية القائلة بتغلغل النفس الرجولية في عروق إما . والنتيجة هي اعتراف شخصي . لكنه في غير موضعه : يرفض هذا الأديب ان يكتب عن نفسه ويتغنى بها ، لا يستطيع ان يمتنع عن تجسيد هواجسه وتجاربه . سيكون القديس انطونيوس رفيقه الوهمي لبضع سنوات . غير أن هناك اشكالاً أخرى تحمل ثقل أحزانه ورغباته .

الهواجس الملحمية
« انجديني يا قوى التأثر التصويري ! »

يتعرف هيوسمن على فن فلوبير الأخاذ المؤثر في عالم سالمبو المصطنع البربري وسماته الضاربة وألوانه المترفة . يرى بعضهم هذا العمل جهداً معتوهاً متعلقاً بعلم الآثار الروائي القديم ، وفيه نفحة من ذات الكاتب .

ان سالمبو قصةٌ شخصية . يبدو تعبير كهذا في بادىء الأمر غريباً . أليست القصة رغم ذلك نوعاً من السفر الى الشرق ؟ انها الرغبة نفسها في تبديل المشهد والانكار ذاته للعالم : . . . اني أشعر بحاجة ماسة للخروج من العالم العصري حيث انغمس يراعي كثيراً ، والذي يرهقني ويثير اشمئزازي . غير ان هذه الغُربة هي عملٌ فني بحد ذاته . سأرحل من ايونفيل . لقد سئمت كل شيء ! أبحث الآن عن قيثار آخر أعزف عليه أنغاماً جديدة . فلنشرح بالصرخات . والصرخات الكبيرة : انها فيضٌ من الشاعرية الغنائية الغريبة يندفع معها الأديب في احياء عالم زائل . وهي أيضاً شغفه بالتبحر بالعلم ، وخاصة اجلاله للتاريخ الذي يستطيع ان يروي غليله بواسطته . عندما وصف

معركة مكار ، شرح لفونكور قائلاً : اني مولعٌ بالتاريخ ، فالأموات يروقون لي أكثر من الأحياء ! فمن أين تنبع هذه الاستمالة للماضي ؟ لا يستهوي التاريخ فلوبير الا بقدر يستلزم غياباً ، غربة أو انكماشاً على النفس . انه شعر محكم للتاريخ الذي يقلقه أحياناً : . . . يخيفني موضوع قرطاجة في بعض الأحيان بحيث اني على وشك العدول عنه . هذا الفراغ ، الذي يهبه اسلوباً قديماً ، مناطٌ بصعوبة جمع الوثائق ولكن في سكون عالمٍ منقرض .

يتصدر الموت هكذا عمله ، ويطغى عليه . تحمل افريقيا على عاتقها قيمة الاستعارة : انه مسرح أسرار الحياة الشاسع ، حيث يتطلع ايروس الى ما بعد النهاية ويلجأ الى الابادة والخراب ، وحيث يتقارب الاخصاب المستمر الى العدم . تعلن ولادة الاديان غروب الآلهة . كل شيء يثير الاطراء واللهو معاً في هذا الشرق الخاص ، ويؤدي الى تثاؤب نهم . كأننا نسمع بودلير . يلتهم الملل العظيم غير المتناهي كل شيء ، هذا ما قاله فلوبير للويز كوله قبل سنوات عديدة من تمخضه في كتابه عن قرطاجة . عندما سأخط شعراً شرقياً ، سأعمل جاهداً لاظهاره .

تحمل هذه القصة الطابع الشخصي حتى في العنف أيضاً . كان باستطاعة سانت بوف ان يمتنع عن الاشارة الى هذا المظهر

من الـروايـة ، القابـل لجلـب خلافـات جديدة على فلوبـير مع العدالة . غير انه ليس مخطئاً ، ففي سالمبو بالفعل ، اكثـر من « ظاهرة سادية » . وفلوبير، لا يكتم، لكن في الخفاء، السرور الذي يناله من القساوة والأهوال المذكورة في قصته . أعلن الى ارنست فايدو : لقد توصلت الى الألوان القاتمة . بدأنا نسير بين الأموات ونحرق الصبية . سيكون بودلير سعيداً بذلك ! أهـي رغبة بالتصادم ؟ نعم ، هناك بعضٌ من هذا . لنكن شرسين . . فلنسكب عرقاً على هذا العصر الرقيق ، ولنغرق البورجوازي في الكحول حتى يلتهب فمه ، ويزمجر من شدة الألـم . ولكن من الواضح ان قصة سالمبو لا تكفي على تعـزيـم شيطـان العنف . ففي عام ١٨٦٢ ، عندما كان فلوبير يصحـح أوراقـه ـ كانـت فكرة الكتب القاتمة الرهيبـة تراوده . لـم يكن يرغـب في اثـارة القراء فقط . تنبع قسوة القصة من حاجة عميقة .

تُقرأ قصة سالمبو ككتاب منتخبات أدبية تتناول الشراسة . بتر الأعضـاء صور طبيعية فيه . ترمـز فيلـة المقاتلـين القرطـاجيين المتوحشـة ، وأشـلاء اللحـم المتـدلية من أنيابهـا الى الشراسـة المسيطرة . وتمثل الأسود المتثائبة بعـد اكتفائهـا بمـا التهمتـه من اللحم البشري خمول الضمير . تتجلى الضراوة الشهـوانية بكـل بشاعتها في نهاية القصة عندما يُسلخ جلد (ماتو) حيّاً من قِبل

سكان مجانين ثائـرين . حتـى النسـاء تتـركن القيد لقساوتهـن الشهوانية .

تزخر القصة بمشاهد القتل والذبـح والتعـذيب المفصلـة . لا يكفي الدم المتناثر والصرخات الخارقـة ورائحـة الجسـد الـذي يشتعل أو يتلف لاملاء الفراغ . لا يبتعد الضجر والجمود كثيراً عن الافراط في الأهـوال ، يتمنـى البرابـرة المحجـوزون الموت جوعاً على أن يقتاتوا من لحـم رفاقهـم الذين قُضي عليهـم .

استطاع فلوبير في الفصل الذي يصف فيه نزاع الجيش ، أن يترك العنان لميله الى عِلم الأمراض وطبائعها . انـي أقـرأ الآن العلوم الفيزيولوجية والملاحظات الطبية على أنـاس يعانـون من المجاعة . . . تقابل صور الدمار والتوق الى العـدم ، هواجس الداء ، انه لشيء غريب ، كـم أنا ميّال الى العلوم الطبية . . . اني أتوق الى التشريح . يؤدي هذا الميل ، البارز أيضاً ايام قصة مدام بوفاري ، الى وصف الجذام والقروح واللحـم الفاسـد . يجسـد الـرئيس هانـون ، اذا استطعنـا القـول ، هذا الفســاد والتعفن . لقد حفر داؤه الذي يقرض انفه وفمه ، في وجهه ثقبا كبيراً . نرى حنجرته على بعد عشرة اقدام . ظل فلوبـير طوال حياته يهتم بالتفاصيل الطبية . كان له بحوث وأدلة عند تأليفـه كتاب التربية العاطفية : . . . لقـد أمضيت اسبوعـاً كامـلاً في

مستشفى سانت ـ اجيني ، لكي ادرس عن كثب حالات الاطفال المصابين بالذئبة . أمن الممكن ان يعبّر هذا الاهتمام بعلم الامراض عن جهدٍ في ابعاد الهواجس والتخلص من تأثير ونفوذ المركز الأهلي ؟

هناك شيء أكيد : اذ انه ليست مسألة جهد لاعادة بناء الاثارات القديمة الذي أخذ عليه البعض مآخذ النقصان ، والآخرون العبث . تقع المبادىء المطبقة هنا عادة في الابداع القصصي (التتابع الدرامي ، الشرح البسيكولوجي للأفراد) موقعاً خاطئاً . فنحن بصدد قصيدة تستغل التراكيب المجازية المألوفة . فمعبد تانيت ، المرصع بالأحجار الكريمة ، حيث يدخل ماتّو هو عالم أحلام فلوبير الخاص . والحيوانات التي يكتشفها فيه هي ضارية ومصطنعة معاً . فمن جهة نقف على تجارب الضاري التي تمثل ضيق القديس انطونيوس . جهد مخيف يباعد أطرافهم المبتورة . ومن جهة اخرى ، ومن خلال خشيته لكثرة الأشكال ، تلاعب معين يفرض الفن بفضله اشكالاً ليست في الطبيعة سوى ابهام ، وتضخيم وانفجار : . . كانت كل الاشكال موجودة هنا ، كأنه مجتمع البذور ، تتناثر على جدران القاعة عند تغزره في التفتح المفاجىء .

ففي المشهد الأول من القصة ، الذي يظهر فيه الافراط في كل

شيء والعائم في نور خيالي ، يثبت عنصر مألوف يقترن فيه الحرص والطمع والشراسة الحيوانية الى رغبة حنسية خفية ومفترسة ، وتكاثر مذهل للحوادث (تعدد التقاليد والطعام) ، لكي يؤدي أخيراً الى محاولة خرق القدسيات . انه حلم المستحيل دوماً ! يقضي المرتزقة على أسماك عائلة باركا المقدسة : فحب الدمار هو أمنية عجز . يلاحظ فلوبير انه لايضاح العلاقات الحميمة القائمة بين شبكة صوره ، الجنود يرتوون ويشبعون وهم مستندين على مرافقهم في جلسة الأسود الهادئة بعد تقطيع فرائسهم . . . ، وكانوا يقلدون أصوات الحيوانات المفترسة . . . يا له من مزيج نادر وغريب للقسوة وعدم المبالاة بالجسد ، وللأعمال العنيفة والسلوك القدسي ! يتنافس النسبي والمطلق من البداية : انه منطقٌ لا يقبل حلاً . من هنا ينشأ الشعور ، لِنَقل الموافق ، من خلال القصة كلها ، أننا نشهد حركاتٍ ضخمة وتنقلات عظيمة ، ولا شيء يحدث رغم ذلك . يدرك فلوبير بكل تأكيد هذه الأحلام حيث نريد ان نركض ونعدو ، لكننا مرغمون على الصمود في مكاننا .

لا يخفق العمل والحركة في قصة سالمبو . كان بودلير متأثراً بالعظمة الملحمية ، للقصة ، ويدعّي غوتيه انه من الواجب مطالعة هذا العمل لا كرواية بل « كقصيدة ملحمية » . تكلم فلوبير بنفسه بعد اتمام كتاب مدام بوفاري عن هواجسه

الملحمية ـ عبارة ترادفية بلا ريب لحاجته للقصص العظيمة والصيحات العالية . استهوته الملحمة كصنف ولون ، وما إنفكت في استمالته . كانت أمنيته الكبيرة أن يقرأ الألياذة الأصلية . تتجلى المواقف التقليدية للملحمة في قصة سالمبو : احصاءات وتنقلات هائلة للجيوش أو لأمة بأجمعها ، مآثر عسكرية ، صداقات حماسية أعمال افرادية تدرج في عمل جماعي شامل ، دسائس ومكائِد . كل حركة تمسي مأثراً .

تستدعي المآثر العمل وتستند اليه ، لكنها لا تتحرك . هنا تكمن قيمة اسلوب فلوبير وعلم النحو لديه . يَبتدع الاستعمال المكثف لكلمات العطف (بينما ، حينما) والظروف (بعد ، ثم ، عندئذٍ) طابعاً من التراكم والتوسع . يبدو العمل في تقدم مستمر ، لكنه جزءٌ متممٌ لنفس المشهد . من أهم المناهج « الملحمية » في سالمبو ، واكثرها إيحاءً لفن فلوبير هي بالفعل تلك التي تمزج بين الحركة والوصف ، وتحوّل الحادث الى صورة . يؤدي فلوبير هذا الاختلاط بين الحركة والسكون باعجاب باستعماله فعل الماضي بطريقة غريبة لوصف حركة معينة : . . . جذب هملكار خنجرين كبيرين ، ونصف منحني ، قدمه اليسرى الى الأمام ، عيونه متأججة ، كان يتحداهما ، ثابتاً تحت الشمعدان الذهبي . أحدثت الحركة ، بخلاف عادات علم النحو لا بالفعل الماضي بل باستعمال الفعل

الناقص للوصف . انه تبديل حرفي يشل تأثيره العظيم الحركة ، ويجمدها كنصب أو تمثال .

يحمل استعمال الفعل الماضي العادي لدى فلوبير قيمةً ثابتة . تبدو الحقيقة بأكملها أسيرةً في الحاضر الأزلي . حدث ذلك في مفارا ، ضاحية من ضواحي قرطاجة ، في حدائق هملكار . تفرض هذه الجملة الأولى في الكتاب ، ثقلها وتبدو مسبقاً ، تسد جميع المنافذ . تشارك الحُفر المخصصة للحيوانات الضارية ، وسجن الرقيق الذي تنبعث منه أنّات الألم وصوت الحديد ، في هذا الجو الضيق . المدينة نفسها شبيهة بأمواجٍ محيط قاتم متحجر ، حتى البحر الحقيقي يبدو جامداً لا حراك فيه . والطبيعة كلها ، مثل الأسماك المقدسة الحاملة جواهر فيها فمها ، فاسدة وفاقدة طبعها .

تخضع سالمبو أولاً إلى سيطرة التماثيل والأعمدة . تتحول جذوع الأشجار الى أعمدة دامية . يبدو البربر الذين لطخوا أنفسهم بالزنجفر كأنصاب من المرجان ، واليوناني الأمرد أنصع بياضاً من المرمر ، ينتصب القدماء الواقفون على السطوح كالحجارة ، ووجه هانون شاحب كأن بُرادة الرخام قد رشت عليه . هذا ما يلخص مبدأ الجمود . كل شيء في الفصلين الأولين يوحي بعالم النحّات ، والمهندس والصائغ .

انها مسألة رؤيا شخصية ، بلا شك . ذُهل فلوبير بطبيعة المنظر المرنة خلال رحلته الى الشرق : بدت له الجبال منحوتة ، اينما وُجد كان يكتشف خطوطاً هندسية في الطبيعة . تخلص الطبيعة في سالمبو الى مشابهة العمل الفني . فالآس ساكن كصفائح نحاس . انها رسم حقيقي للأشكال الهندسية يقترحها فلوبير : أعمدة ، مخاريط ، مكعبات ، كرويات مربعات - يقودنا كل هذا الى نظام يهذي . ليس هيكل ملوخ وحدة كومة هندسية : ان المدينة بأجمعها عبارة عن جبل من الكتل . ونظرة الصائغ هي أشد تأثيراً : انه عرض حقيقي للمتاحف . يتجاوب لمعان الحلى البراقة منذ الصفحات الأولى مع حلبة الأواني المتحطمة وصك الفكوك . تلتقي صور التصنع الثمين مع صور الدمار والتحطيم . تتجسد سيطرة المعدن والصناعة في عالم الأحلام كما في الأماكن « المقدسة » . فسقف معبد تانيت مرصع بالاحجار الكريمة والزمرد ، ومرقى الحوض من العقيق ؛ البلاط مرصّع بالذهب واللؤلؤ ، حتى المنازل الخاصة حزينة : تتلألأ سراديب قصر هملكار من شعاع الياقوت والجواهر . تختلط الجواهر والموت هنا أيضاً .

تتعلق هذه الصياغة ، المبالغ فيها والحزينة ، بجماليات الشعر اليوناني ، لقد تمخض فلوبير بسلمبو تحت تأثير الاضطراب « التصويري » . استسلم في ملاحظات أسفاره وآخرها على

قرطاجة ، الى ابتهال حقيقي : انجديني يا قوى التأثر التصويري ! خلصيني يا بعث الماضي ونشوره ، خلصيني ! واختيار موضوع عن قرطاجة هو دليل عن حبه لآلهة الشعر اليوناني : ليست رغبته في بعث الماضي الباطل ، رغم عدم صلته باروبا المتمدنة ، سوى وسيلة أخرى لكي ينعم بالعزلة القاحلة . صور الموت في القصة معبّرة . يستطيع العنف والصلابة السكن في هذا العالم النائي عن كل المشاكل الحاضرة . ووقفة الراهب المخصّي رمزية . ظلّ شهبا ريم واقفاً صلباً أكثر من حجارة السطح . كان جورج لوكاس على حق عندما ظن ان سلمبو يصور زوال القصة التاريخية : تأثر بعيد عن الأنسانية ، اهتمام مفرط منوط بالأشياء والفنان ، خلو المضمون الاجتماعي والتاريخي بشخص فلوبير في شروعه هذا عنصر الهرب ويحلله . دفعني اشمئزازي من الحياة العصرية الى برية الاسقيط . لقد تكلم عن العالم العصري ، والانسانية عامةً بطريقة تهكمية عنيفة ، خاصة الى لويز كوله مصرّاً على عدم تأثره بالشائعات المغرضة . اني قليل التأثر تجاه المصائب الجماعية . لا أحد يرثي لبؤسي ، فلينصلح شقاء الآخرين ! اني أوفي البشرية ما وهبتني ، قلة اهتمام ونفور . تدبّر أمرك أيها القطيع . . . ! لقد استطاع في قصة سالمبو أن يسلم نفسه الى تصوير الشراسة الجماعية ، رغم انه ابتعد عن اثارة الشفقة والرحمة . هل يعني هذا التباعد غياب الأديب ؟ يظهر فلوبير

ويتكلم عن نفسه من خلال عالم القدسيات المطروح في عمله .

ان التصور المجازي والنظري أهم من النظرة الاجتماعية والسياسية . تصلبت الطبيعة والطبيعي وتحجرا هنا . هيئات الحياة هي التي تأمر ، في ظهورها أو في اخفائها ، لكي تصبح حياة الأشكال والهيئات . واذا كانت للأشياء حياة خاصة ، فالحياة نفسها ، تمسي جامدة ثابتة . وتختلط الحيوانية والتصويرية . انه تحنيط خيالي . يتجلى مبدأ الموت هذا في أنشودة سالمبو التي تصف رأس ماسيسبال المقطوع ، المعلق على مقدمة السفينة ، والذي تحطنته حركة الماء والشمس ، وتجعله اكثر صلابة من الذهب . وكأننا بفلوبير يبحث عن جمع مستحيل بين الواقع والمصير ، بين الحاضر والمستقبل .

يقابل جمود الحياة ميل معاكس ، تحريك كل ما هو ساكن . وهكذا نصادف افعال حركة تستعمل للوصف . تحيط أشجار التين في حدائق هملكار بالمطابخ ؛ وتتغلغل الكرمة بين اغصان الصنوبر وزهور السوسن تتأرجح . تبدو المدينة متحركةً أيضاً : . . . تتعالى المنازل الشاهقة المائلة على منحدر البقاع ، وتتكدس كأنها قطيع ماعز اسود يهبط الجبال . حتى الأشياء تتحول وتتحرك . يميل كل تمييز بين العضوي وغير العضوي الى الاختفاء .

تساعد هذه الحركة المصطنعة الكاذبة بالفعل في اظهار السكون

القهري . تحتوي الحرب وتحركات الزُمر ، وكثرة المعارك ، الحركة والتفاهة معاً . كم هو مؤسف وصف فلوبير للجماعة في فصل « عرض الفؤوس » وهيئة الأسود : . . . استلقوا ككومة وبدا عليهم الأرهاق والشبع والضجر . كانوا جامدين كالجبل وكالأموات .

يذكر هذا الشكل من الملل وهذا التثاؤب الحزين « بالوحش اللطيف » الذي كتب عنه بودلير . يتقارب فلوبير اليه في هذه النقطة . كتب في رسالة بعثها الى بودلير معجباً : آه ! كم تفهم تفاهة الحياة ، أنت ! يظهر الملل والعنف العلاقة النظرية القائمة بين النسبي والمطلق بالنسبة لفلوبير اكثر من بودلير .

لا يوجد افراط خيالي بوسعه ان يزيل هذا التشابه الأبدي . لا شيء جديد يقبل التبديل . تتلاعب ثروات الحرب المتقلبة في ظل قتال حاقد لا ينتهي ـ قتال بين الألهة تانيت والاله مولوخ . ليس ثمة امنية تتحقق . تكمن هنا الدراما الأساسية في عمل فلوبير . لا يرمز وجود الجدران الدائم في سالمبو الى عذرية البطلة فقط ولا الى المسافة التي تنأى بها عن المرتزقة ، بل تتعدى ذلك لتشمل كل مسافة،وأخيراً فكرة المناعة أيضاً . وليس كون الكاهن شهاباريم الذي يتوق الى سالمبو ، مخصياً ، عفوياً .

من الصواب بالفعل ان نتكلم عن سمة شخصية ، عن بوفارية الأديب . ليست البوفارية مجرد رغبة في اظهار انفسنا على

غير حقيقتها ، بل هي الرغبة في صيغتها الجوهرية . وهذا ما يلقي الضوء على العلاقة ـ التي تسير من الاتجاهين ـ بين الرغبة الجسدية والتدمير . والصور الحربية مفعمة بهذه المعاني : ثقوب ، ثغور ، اختراق ممرات ضيقة . يوحي هذا التصوير بابادة أعنف من ما تسببه الحروب الأكثر ضراوة . يعيش ماتّو حباً محتوماً يقوده الى الموت . انه يتألم من خمول لا يقهر . ان فكرة الحب مقرونة هنا بفكرة النشوة المقدرة ، ليس البحث عن اللذة الجسدية سوى معادلة جسدية للحنين القنوط الى مستحيل ظالم ومدّمر . تتراءى فاجعة فلوبير بوضوح من خلال الترميم الآثاري : سيظل العدم دوماً في أعماله ، فدية الحلم . لذا نجد ان الرغبة في المستحيل والمتجاوز الحد ، يتعلقان بفكرة تدنيس القدسيات . فكل ما يتوق اليه المرء لا يناله لانه محرّم عليه .

يعلم ماتو ذلك لانه يطمع في اقتناء الخمار المقدس ويأمل ان تستطيع الآلهة صدّ الغزوات : . . . يتوسل ماتو جاثياً قرب الباب الى تانيت ان تحفظ القدسيات . يجري كل شيء وكأن شخصيات فلوبير تشعر بحاجة اقامة حواجز تفرض حدوداً لرغباتهم . فالرغبة تدنيس بحد ذاتها . انه تحذير يجب ان تعمل به شخصيات فلوبير ، إما ، القديس انطونيوس ، بوفارو بكوشه ـ التي تحاول ان تتجاوز حدود كيانها .

تبرز جميع مراحل البوفارية وخطواتها في قصة سالمبو . تظل

اول مراحل الداء حالةً من الاندفاع المبهم ، الذي يربط اضطراب الحواس بما تتوق اليه النفس . لكن سرعان ما يفسح هذا الاندفاع المجال أمام بحث مجنون عن الحاسة : يجب ان نشعر باحساس جديد وان نمتلك ما يأبى ان يُمتلك . يخل هذا الداء المفجع نظام الاحساس ويؤدي الى احتداد الطمع . البربر هم الرمز الحيّ لهذه الرغبة في التملك : لم يعرفوا حتى بماذا كانوا يرغبون . يزيد العائق من حدة الرغبة . واذا كانت هناك لحظة استراحة لهذا الالحاح فهي لتفسح المجال أمام الضمير ليدّون التعاسة والشقاء والاشمئزاز . تكتشف العذراء التي تسلم نفسها للعهارة المقدسة ، مرارة العمل التي أقدمت عليه . ظلت حزينة تجاه حلمها المنجز .

الجزء الثاني

مرّت إما بوفاري بهذه التجربة الحزينة أيضاً ! يخيّم الشعور بالعدم والفراغ على أبطال فلوبير ، بعد أن يقطعوا المسافة بين الواقع والخيال . انه بيان الضمير ! ففكرة هذه اللائحة أساسية توضح العلاقة القائمة بين البوفارية والشغف بالعلوم الذي أعلنه فلوبير بحدة قبل سارتر بزمنٍ طويل . أليس تراكم التجارب والأحاسيس ، وجمع الظواهر سبباً للكآبة والجنون على الصعيد الجسدي والروحي ؟ تعبّر سالمبو ، كسائر اعمال فلوبير عن تشويش واعتزال مذهب ناكري الوحي تجاه وجود الظواهر الحسية الذي لا يُنزف . يقرر الفصل الأول من الرواية ، مع جدوله للمآكل والعادات ، تعلقه بالعِلم . وتفرض افريقيا ملتقى المذاهب والسلالات المختلفة ، نفسها صورة رمزية لتعدد الأشكال . يضم مسرح هذا القتال متحفاً ومدفناً للحضارات .

يُظهر موضوع العقم والجدب الحريةَ المزيفة والجولة الواسعة في أفق العقل . تظهر هنا أيضاً شخصية الراهب شهبا ريم كقيمة رمزية . كان من أعلام قرطاجة . لقد التحق في شبابه بمعهد مغبدس ، في بورسيبا ، قرب بابل ، وجال كثيراً من

البلاد والمعابد . . . كانت طبيعة العالم والآلهة تقلق خاطره . . . انه فضول شامل يشابه الهواية ويقوده الى الألحاد . يصبح التعدد حجة غياب للفكر الفار من الحقيقة . يفضي هذا الالحاد الى الضلال البغيض . يهب الراهب نفسه في نهاية القصة لخدمة الدمامة والابادة والتدمير . وتتراءى بوضوح التشابه بين سالمبو وتجربة القديس انطونيوس وبوفار وبكوشه . تخضع جميع الأشكال التي نتخيلها لكابوس التبديل في معبد تانيت . لقد شرح فلوبير في مذكرات رحلاته ان الافراط برهان للايديالية ، غير ان التضخم في الأشكال والاحتمالات سيظل دوماً مبدأ تفكك وزوال .

لقد مرّ فلوبير بهذه المرحلة الخطيرة وعرفها خلال حياته . يروي دو غونكور اعترافات سأمه القاتل قائلاً : « . . . انه يشكو لي من ملله الكبير ، من تخاذله من رغبته في ان يكون ميتاً ، وميتاً دون تقمص ، وبعث ، وان يتجرد من نفسه الى الأزل » . ألا يلقي هذا الاعتراف الضوء على أمنية القديس انطونيوس الأخيرة ؟ يعتبر فلوبير مذهب الحلول حجة لهواجس الانحلال . تريد سالمبو ان تتحلل من خلال صلواتها ، كزهرة في النبيذ : . . . . اني أشعر اني سحقت من قبل آله خيّم عليّ . آه ! أتمنى ان أتيه في الضباب الليلي ، في امواج الينابيع ، وان اتخلص من جسدي .

تبدو القصة ساخطةً وفاقدة الأمل خلف اللون المحليّ الوهّاج وخلف مواقف رجال الكهنوت الذين يحتلون المراكز المرموقة . لا يُطاق الموقف خاصة عند التفكير انه سيصبح أسوأ . يلخص خور القرطاجيين في الفصل التاسع تشاؤم فلوبير . ذكر الكاتب نفسه التخاذل الذي تَصدّر فكرة القصة . سيُدرك قليلون كم من حزنٍ قاسيتهُ لابعث قرطاجة من جديد ! نحن بالفعل بصدد قنوطٍ أعمق من الحزن والأسى . وجد الراهب نفسه مجرداً من الايمان بعد ان غدر بطقوس تانيت . لا يبدو ألم فلوبير بعيداً عن ألم شهاباريم . تتناول تآليفه التجديف والجحود والتحسر على إيمان ضائع ، والحنين الى التجربة الكاملة . يجب أن نأخذ هذه الجملة بعين الاعتبار : انى متعبدٌ لكني في الحقيقة لا أؤمن بشيء .

يقرب هذا المزج بين التعبد والانكار قصة سالمبو من أعمال المدرسة التي تريد نفسها « منحطة » . ليس من الضروري ذكر التقارب مع هيوسمن ، وايلد ، مورو . الملاحظات « المنحطة » التي يخطّها فلوبير بقلمه هي أهمّ من هذا التقارب . فهو يريد نفسه تارة بربرياً ، ويعيد السلطة طوراً لحدٍ يتخلى فيه ابوليه لضَغْطِهم . أهي مسألة نمط ومنوال ؟ تخيل فيني ، بودلير وآخرون أيضاً سابقاً في العاصمة العصرية شبح المملكة القديمة . لكن فلوبير كان اكثر صراحة : اني اشعر بالحزن الذي

قاساه الأشراف الرومان في القرن الرابع .

تصور قصة سالمبو الجوّ الفكري والأخلاقي لفترة معينة ، وتنقلنا عبر رؤيتها « المنمطة » المبهمة الى عالم زاخر بالمعاني المألوفة الودية . يصرح فلوبير انه تأثر بزوال عالمه ، مُتهماً خساسة وكذب « البورجوازية » وهو يُسرّ لانه استطاع ان يكون شاهداً للنزاع الثقافي العظيم . نحن حيال دراما شخصية بالواقع ، زاخرة بذكريات سفره الى الشرق ، مبينةً شغفه بالتاريخ والتبحر بالعلم . تبدو سالمبو الصورة الرمزية حيث تنهزم الرغبة بالمستحيل .

هل نثق بسارتر الذي يعتقد ان فلوبير عانى تناقضاً فكرياً جسيماً : الصراع بين روح التحليل البورجوازي والأوهام الموحدة للدين ؟ يبالغ سارتر بلا ريب في تصوير دور الأب الظالم ، الذي حطّم الرب في صورة ابنه وقلل من شأن جميع أعماله . ومهما يكن ، فان سالمبو تقدم مزيجاً نادراً من ديانة دون رب وأيمان ساذج بالعلم . أهو كاهن يبحث عن عبادة ؟ نحن مسولون لتفسير جهد فلوبير الفني كبحث روحاني . يدعونا هو بنفسه لذلك . قال عندما بدأ رحلته لجمع الأدلة والوثائق في قرطاجة ان الفن هو البحث عن الباطل والعديم الفائدة . وتصور هذه الطريقة التي تنسجم فيها فكرة الفن والتفاهة العظيمة يتفرّدُ بها فلوبير وحده .

تذلّل ومثالية
قصة شاب وقصة جيل .

يعـود بنـا فلوبـير مع قصـة « التـربية العـاطفية » (١٨٦٤ - ١٨٦٩) الى العالـم العصري . انهـا بلا أدنـى ريب الأكثـر بيوغـرافية والتـي يشعـر فلوبـير تجاهها بكلفٍ يفصحـه قلقـهُ الشديد . انها قصة حب وهيام ، وهمـوم متعـددة ، يجـب ان يكون الوضع على مستوى قصة شخصية ، ولا تسمح « حقيقة » هذه القصة بالايجاز والتصور الدرامي . ليس من واجب بطـل الرواية أن يمسي بطـولياً . فالموضـوع كما إعتنقتُـه ، هو على ما أعتقد ، من صميم الواقع وقليل التسلية والترفيه للسبب نفسه . يُعتبر توانِ البطـل نقصـاً وموضوعـاً في آنٍ معـاً . ويشـل منـذ الصفحات الأولى حركته . خيرُ شاهد على تباطئه رسالة مؤلفـة من اثنتي عشر صفحة لا يستطيع أن يقرر ارسالها الى المرأة التي وقع في غرامها . . . مزّقها ، لم يفعل شيئاً ، لـم يحاول شيئاً ، جمدّه الخوف من الفشل . يعترف فلوبير لصديقه جول دبلان : قليلاً ما يثير اهتمامي الابطال العديمو الحركة .

تفسر الروابط العـاطفية بـين فلوبـير وهـذا الكتـاب الحـزن

والشَجن الخاص الذي يعتريه تجاه مآخذ النقّاد . كتب الى تورغنيف بعد سنوات عديدة ملمِحاً الى هذا الكَلم : اني اعتبر ان هذا الكتاب بعيداً عن كونه تكبراً وغطرسة وحشية ، لم يحكم عليه بالعدل ، وخاصة نهايته . واني لحاقدٌ على الجمهور . النهاية خصوصاً . . . : هذه النهاية الشهيرة حيث يستدعي الصديقان الذكرى البعيدة لزيارتهما الأولى لبيت الهوى ، وكم كان فلوبير قانِعاً بها . لقد دعا جورج صاند ليقرأ لها الخاتمة . إنفُعلت رصانة ورزانة قرّائه بالجملة التي اختتم بها قصته : لقد لقينا هنا أفضل ما حصلنا عليه ! هل هذه الجملة التي تعود الى رحلة المراهقين الى بيت « السيدة التركية » حقاً ماجنة ؟ ألا نلاحظ الحنين الى البراءة المفقودةَ ؟

لا يُنكر المرام البيوغرافي . فثمة تصميم من التصاميم الأولى يوحي بالفعل ان القصة تدور حول لقاء ، وان هذا اللقاء وقصة الخيانة هما تبديل عاطفي للقاء غوستاف الشاب بمدام شلزنجر الشهير في مدينة تروفيل . يعالج فلوبير فضلاً عن التفاصيل الدقيقة ، موضوعاً محبباً إليه : الشعر ومأساة الخيانة المستحيلة . مجدت قصة مذكرات مجنون وعظّمت هذا الموضوع ، ولكن في إطار من العلاقات المحمومة للزوج الذي يربط بين الفنان وبين الأديب المسافر . انها بالواقع صورة موريس شلزنجر ، الناشر

الموسيقي المتمّتع بوقته ، والذي سيمسي نموذجاً لآرنو الذي يقيم معه فردريك مورو علاقات غير مشبوهة . عرفت قصة تشرين الثانـي هذه الحالـة من الـذل والخـزي للعلاقـات المزيفـة مع الزوج . كان يطمع في امرأة متزوجة ، لذلك بنى صداقـة مع زوجها ، يصافحه بحرارة ، يضحـك لنكاتـه ، يحـزن لفشلـه ويعمل لخدمته . . . هذا ما تشير اليه الحالة المهينـة في التـربية العاطفية . يعظّم جبن فرريك وضِعته هذه الحالة .

لقد أبى فلوبير هذا النوع من الصداقة الرديئة ـ أو أن الفرصة لـم تسنح له ، لكنه احسّ بالمرارة والأسى بالمخيلة أولاً ، ثم عبر شخصٍ وسيط . لقد ساهم التأليف في جعل حبه الكبير مثالياً ـ انها اليزا شلزنجر التي فقدت صوابها بعد حياة أليمة وتعيسة . انها المثل الأعلى لفردريك التي يخالها أعظم من باريس نفسها . تهدر المدينة الكبرى وأصواتها كفرقـة موسيقية من حولهـا . لا تستطيع قباحة العاصمة ولا خمولها الفكري والجسدي ان يكدّرا هذه الصورة الرائعة . أوهْم ام حقيقة خلابة لسلطانٍ مطلق يؤثر على الشاب : . . . كانت تقارب خريف النساء ، مرحلـة من التأمل والرقة ، حيث يبدأ النضـوج ويضفـي على النظـرة لهبـاً جديداً ، وتمتزج خبرة الحياة مع طاقة القلب .

يأمل فلوبير كثيراً من ثمار هذا العمل البيوغرافي . تقوده القصة الشخصية الى رواية التقاليد ، وتساهم القصة النفسانية في خلق القصة التاريخية والسياسية . تنجلي عبقرية فلوبير لا في اختيار العلاقة بين مواضيع ثلاثة فقط (الفرد والسلالة واللحظة التاريخية) بل في اظهار الساخر والدرامي من خلال فشل « عاطفي » فردي وانحطاط اخلاقي جماعي . وهكذا يسلك فلوبير مسلكاً قصصياً جديداً : تمسي القصة مع التربية العاطفية مفرقاً ، حيث تلتقي المخيلة والتاريخ على قدم المساواة . وكم يخلق هذا التوازن من مشاكل ! . . . يصعب عليّ دمج شخصياتي في الاحداث السياسية لعام ١٨٤٨ . يدرك فلوبير ان من اخطار اللون السياسي وَهْب الشخصيات التاريخية اهمية كبرى لانها ستسيطر على عناصر المخيلة وخاصة اذا كانت ميولهم معتدلة . . . تحظى هذه الصعوبة عنده بالاستحسان ، فهو يفضل المشاكل الاصطلاحية : . . . ان الوسط الذي تتحرك فيه شخصياتي غزير ووافر حتى تكاد هذه الشخصيات ان تتوارى في كل سطر . اني مرغمٌ إذن ان أتراجع الى تعميم ثانوي بالأمور الهامة فعلاً .

تبقى العواطف مؤثرة أبعد من هذه المخاطرة الاصطلاحية واضطراب كبرياء الفنان . يلفت « الوسط » التاريخي نظر فلوبير بقدر ما تستهويه الأحداث السياسية . غير ان فلوبير يبدو

« بعيداً عن السياسةِ » ، لانها لا تحظى لديه باهتمام وتقدير ـ مهما كانت ـ انه ضد الشعب ، ضد البورجوازي وضد زمنه : الأدلة على هذا الغيظ الذي زادت من حدته أحداث عام ١٨٤٨ وافرةٌ . لم يعد هناكَ إلا حفنة سافلة وتافهة ، هذا هو تصويره للزمن ، الذي عاش فيه . لم يكن فلوبير ليطمئن للاشتراكيين الذي يرى فيهم دُعاة معرفة ميالين الى الظلم والجور . وهو يتحامل على الشعب عامة . لا يعرف ازدراؤه حواجز اجتماعية . أهي قاهرة : إن الحقد على البورجوازي هو بداية الفضيلة . وأنا ، أعتبر ان كلمة « بورجوازي » تعني جميع طبقاتهم مهما تبدلت ملابسهم . يبدو فلوبير مُنصفاً عندما يريد ان يكشف عن الحماقة والبلاهة . آه ! كم أتعبني العامل الدنيء ، والبورجوازي الغبيّ والمزارع التافه ، والاكليريكي البغيض !

أنعتبر عمل فلوبير ، كما فعل اندريه جيد ، ملحمياً أو نفوراً ؟ ان سخطه « اخلاقي » كما يشهد الفصل المذهل من الجزء الثالث للتربية العاطفية حيث يصف ، على اساس الأدلة والحجج ، القساوة التي يلقاها الأسرى السياسيون المعتقلين . (يموت المساجين بين جثث اصدقائهم) . هذا ما يثبت أن فلوبير ليس غير مبالٍ . ونحن بصدد المساواة في الفظاظة : . . . المساواة . . . تبرز ظافرةً ، انها مساواة الحيوانات الشرسة ، انه مقياس البشاعة الدامية ، يوازي التعصب للمنفعة هذيان

الحاجة ، والاستقراطية مرّت بجنون الخلاعة .

لم تُستعمل العبارة الأخيرة في الكتاب احتداداً ميالاً الى تحقير كل شيء : يسمو الداعي لذكر بيت الدعارة الى عظمة الموضوع . ان للبقاء تأثيراً فاتناً ساحراً على فلوبير بلا شك . ولكن ما يهّمنا هو ان نستخلص أهمية نقطة إلتقاء الموضوع الشخصي وتركيب العمل الفني .

موضوع بيت البغاء .

تتضمن نهاية القصة بدايتها ، وتلخصها بأكملها بطريقة مجازية . تتطلب الخاتمة اكثر من « رجوع » لانها حالة نفسية دائمة . تصور عزلة فردريك في بلدته الاقليمية وحاجتهُ الى ملجأ ، مذهبةَ في الحياة وتتماشى مع عنائه من العيش وحنينه الى صدر أمه . يأمل فردريك في النهاية أن يتقلص وينطوي : . . . تمنى . . . راحة الاقليم ، وحياةً ناعسة . . . تعود الخاتمة التي تنتهي على ذكرى زيارة بيت الدعارة ، خمسة وثلاثين عاماً الى الماضي ، خالقةً بذلك احساساً بالدوران . انها ملخص عن الحوادث والمعاني .

تبدو القصة التي تجعل حياة الصديقين عذبةً ولذيذةً ، لأول وهلة مبتذلة . بعد ان جمعا الازهار في يوم أحد ، بعد الظهر ، تسللا الى بيت « التركية » ، حاملين باقتيهما : انها تبديل ذكرى اختبار فلوبير الاول ؟ قدم فردريك باقته كمغرم الى خطيبته . لكن اذهله نوع من الندم وحتى سروره برؤية كثير من النساء تحت تصرفه والحرّ والدنّو من المجهول ، لدرجة انه بدا شاحباً لا

يتقدم ، لا يفوه بكلمة . كن يضحكن من ارتباكه . اسرع هارباً لاعتقاده انهن يسخرن منه . وبما ان فردريك يملك المال ، اضطر دلوريه الى اللحاق به .

يتجاوز معنى هذا المقطع الذكرى الشخصية : انه طَبع يجد نفسه مخطوطاً وملخصاً . يظهر العمل البرىء ايديالية مكتومة غير ناجعة . تذكرنا الحرارة ببلادة فردريك ، يدّل تردده في الانتقاء على عدم توجيهه في الحياة . يوحي السكون والصمت بالخجل ، والخوف من المذلة والاهانة . تجد مواضيع الكتاب الاساسية نفسها ملخصة : الرفض ، الهروب والخسارة ، والوهم الشاعري الذي يتعلق بغير المنجز . وهو ما يدعو للأسف . لقد خرج فردريك في هذا اليوم على الأقل من بيت السيدة « التركية » « عفيفاً » . يُعبر التعليق الأخير في القصة ، بعيداً عن كونه ماجن ومخزي ، عن الحنين الدائم للبراءة والعفة .

ليس البغاء سبباً للميول الغرامية فحسب ، بل يمثل خلاف التستر الضروري في الايديالية . تحطم روسانيت البسيطة اعصاب فردريك بطبيعتها المغرية . وجدت هذه الصورة ، شبهها أو بتناقضها ، لخدمة الميل الى الطهارة . خيّمت روسانيت ومدام آرنو على روح فردريك بمبدأ « التحويل »

المشهور . بدت معاشرة المرأتين كلحنين في حياته : احداهما مرحة ، مندفعة لعوب ، والأخرى رزينة قريبة من التدين . انه استقطاب وعلم منطق متلازمان لفكرة الكتاب كما تشهد هذه الملاحظة في التصاميم : . . . كان يسعى لحب البغاء وللاندفاع المثالي . . .

لكن من واجبنا ترك مجال لميله للعظمة والهجاء . خُيلت الحفلة الراقصة الأولى لفردريك كأنها عرض أجساد . وليس عالم روسانيت السهل هو الوحيد الذي يصور الاغواء والاغراء . تمثل صورة الدعارة العالمَ الأوسع أيضاً . تتعرض صدور النساء للأنظار في بيت مدام دانبروز ، وتوحي الرعشات أن الأثواب ستقع . وقف فردريك متأثراً بإغراءات الأزياء ورقة الوجوه المتوحشة : . . . يذكرنا اجتماع النساء النصف عاريات بالحريم .

أصبحت المؤسسات العامة (مقاهي ، مطاعم ، حفلات شعبية) أماكن للدعارة ومسرحاً لكل ما يجري في باريس من نشاط وخلاعة . وهناك أشخاص يلعبون ادواراً ثانوية · فايناز الطائشة ، ديلمار ثعلب الصحافة ، مدام آرنو التي ترمز مؤسستها المختلطة في الفن الصناعي ، الى تدنيس الفن ، بليرين الذي أصبح مصوراً ، رجل الأعمال دمبروز الذي ادعى

على جميع الأنظمة . لا يجب ان نتناسى فردريك نفسه . تلقي رسالة فلوبير الى اميلي بوسكه ، الضوء على هذا الشخص : لقد تكلمنا كثيراً عن بغاء النساء ، ولم نتفوه بكلمة واحدة عن بغاء الرجال . لقد ذقت أذى بنات الهوى ، وكل رجل أُغرم طويلاً واراد ان يضع حداً لهذا الهيام ذاقه أيضاً . . تعرض فردريك من جهة أخرى للمخاطر ، فهو بالواقع رجل واهن ، يوفق بين مراءات الخيانة ، والارتباك في وجود نفسه غريماً لأرنو ينافسه لا على زوجته فحسب بل وعلى عشيقته أيضاً . يتميز تردده وخيانته وحاجته الى الاتكال على الآخرين في طباعه . وغالباً ما يصف فلوبير نساءً صلبات قويات ورجالاً خاملين مخنثين . يلقي فردريك على صديقه ديلوريه سحراً أنثوياً . ترتسم من هذه الزاوية ، صورة خيانة من نوع آخر ، خيانة الصداقة . عندما لمح فردريك ديلوريه ، إرتعد كامرأة خائنة امام زوجها . وما عسانا القول عن نية الزواج من مدام دمبروز ، طمعاً بالمال والمركز الاجتماعي ؟

ان المجتمع هو فتاة هوى يعانق الفائز دوماً . تفسر هذه الجملة الخاصة بروسانيت العلاقة التي يصرّ فلوبير على اقامتها بين ذل الفرد وذلّ الجماعة : . . . لقد أعلنت انها مع الجمهورية ـ كما فعل قبلها سيادة مطران باريس ، وكما يجب ان يفعل ايضاً بنشاط وهمة رائعة كل من : الحاكم ومستشار الدولة والديوان واللواء

الفرنسي وجميع الرسميين . حتى الحرية تعرضت للسخرية المذلة . انتصبت فتاة الهوى في الدهليز ، على كومة ثياب ، وكأنها تمثال الحرية ـ جامدةً رهيبة .

توضح هذه الصورة الخشونة والخواء لكل عقد سياسي . ليست السياسة ، بالنسبة لفلوبير سوى مظهراً عاماً ومكروهاً لموضوع المثالية المغدورة . فالتربية العاطفية هي قصيدة انهزام وقصة فرار كبير . ان الصداقة وحب الرفعة والمثالية يفنى . وتغلب حيثما كان سيادة الكذب والخداع ، تُفسر كل حركة بتحريفها: صراع مزيف، فن مزيف، حب مزيف . لقد بعث فلوبير برسالة الى جورج صاند بعد سقوط المملكة الثانية بقليل ، جاء فيها : كان كل شيء مزيفاً وكاذباً : واقعية خاطئة وجيش خاطىء ، وهذه خاتمة منطقية لفترة زوّرت ودنست كل شيء .

أصبح الصحيح والشرعي عرضةً للمذّلة . لا يرمز بيع المزاد العلني لأغراض مدام آرنو الخاصة الى التصفية فحسب ، بل الى تلطيخ القدسيات . فبقايا القديسين تناقلتها الأيدي . كان فلوبير يرهب فكرة الاستيلاء ، أو حتى فكرة البيع . ليست الأشياء والملكية رمزاً فقط وترفاً للطبقة التي اقتنتها ، بل انها تكفل الامانة للماضي ، والاتصال بالذات . وكأن اجزاءً من

قلبه تذهب مع هذه الأشياء . . تظهر أخيراً فكرة العقم . العقم والاجهاض : تتفاعل كثير من الأحداث بالنسبة لهذه الظاهرة ، تجسد دار الصحة والتوليد بنظر فلوبير حيث وضعت روسانيت طفلها الذي لن يعيش مكاناً رهيباً . ومديرة المؤسسة مُلقبة بالسيدة : . . . تظل نوافد الواجهة مقفلة أبداً ، ونسمع ، حدثاً غريباً في هذه العيادة ، انه لحنٌ منبعث من البيانو . والظاهر ان فلوبير فكرّ ان يشرح عملية الولادة على لسان السيدة .

رغم ذلك ، يظهر وجه مدام آرنو المثالي ، بعيداً عن الخيانة والذل ، وكأنه شبح تروفيل العزيز . ونتساءل اذا كان القبحُ في خدمة الجمال ، وفي المضمون الذي يؤلفه فلوبير الذلةُ ملتزمةً بالطهارة ؟ يكتب الأديب في قصته مذكرات مجنون بايحاء من الذكرى القريبة للقائه باليزا شلزنجر ، ونفوره من هذه المخلوقة السهلة : لقد أحسست بالندم ، وكأن حبي لماريا كان كالديانة المدنسة . يعاني فردريك من الندم على براءته الضائعة . ليس لقلقه بالذكرى البريئة لبيت الدعارة عَرضياً . ان التناقض واضحُ نكتسب الذكرى الظاهرة في الفصل الأخير ، وخاصة قبل اللقاء الاخير مع مدام آرنو ، معنىً مميزاً . وليس هذا سبب اللقاء مع مدام آرنو الذي يبدو صدىً لزيارة مدام شلزنجر

الحقيقية في بلدة كرواسه فحسب ، بل لان مناجاة الحب الرائعة الماضية توافق الأمل الذي لا يُقهر ، والبعيد عن الواقع . يطلق فلوبير اسم ماري الرمزي الذي استعمله آنفاً في مذكرات مجنون وتشرين الثاني ، تظهر مدام آرنو وكأنها تفوق الانسان . انها صورة ، أو رؤيا بالأحرى . يفسرّ الحوار ذلك في البداية : النظرة الأولى ـ روعة وافتتان . يشهد النص الذي يصف اللقاء الاول على ذلك انه كالظهور ، غير انه يقودنا الى بداية القصة .

صورة السيدة مريم

هناك الكثير للقول في هذه البداية : يكشف موضوعية القصة واحساس الرجل بعضهما البعض في مشهد الابحار في النهر . انه خمود الرحيل وخمول المسافر على ظهر المركب وخمول المركب المتخام للنهر ، وهواجسه على الضفتين : توصي نواياه في العمل والاقامة في الأماكن التي قطعها ، باردة غير ثابتة . لقد وضع المسافر اسس استقطاب الاقليم - باريس : ظلت فكرة الرحيل في نهاية القصة تشارك حسرة الودّ الزائل . لسنا بالواقع حيال « رحلة » حقيقية لا تتضمن المسافة القصيرة على نهر السين مخاطر ولا مغامرات ، فهي على مستوى البطل اللا بطلي الخامل . تكمن الاهمية الدرامية لهذا الجو حيث يُستبعد كل عنصر مفاجىء ، في وصف هذه الشحنة البشرية التي تحضر اللقاء غير المتوقع . لقد حدث ذلك فعلاً كالظهور والرؤيا . يوحي كل شيء في رؤيا مدام آرنو بمخلوقة ملائكية تغرق بروعتها كل ما يحيطها في الظلام والتفاهة : انها الفتنة النابعة من عيونها ، ووجهها البيضاوي وجلستها الهادئة وثوبها المنشور المثنى . شعر

فردريك نحوها بشعور مقدس .

انها تجربة روحية في إطار من التفاهة -، ليس هناك رغم التناقض اي تأثير ساخر ، بل نية في الهزء فقط . يشعر البطل برغبة أليمة لا حدود لها تجاه المرأة المطلعة على الألغاز (انها جملة تليق ببروست !) توحي صورة المرأة المثالية لفردريك بنوع من الخشوع الديني ، الذي يفقده معنى المحظور امام صورة الأم . هذا الثوب . . يبدو متجاوز الحد ، لا ينتهي ، لا نستطيع رفعه . . .

غالباً ما تظهر مدام آرنو في جلسات الأم : تحيك ، تطرز ، تعلم ولدها القراءة ، تحمل طفلها بين ذراعيها . انها توزيع الحنان والاحسان . تنم كل حركاتها عن عظمة هادئة . وكأن يديها الصغيرتين تنشران الحسنات وتمسحان الدموع . . ما زال فلوبير يحتفظ بالذكرى الحيّة لمدام شلزنجر وهي ترضع طفلها . كانت الشمس تحيط بها . . يشع النور من فيض عظمتها حول رأسها ، أو ينبع منها . مثلاً : . . . كان يشعر بنظراته تخترق روحها ، كأشعة الشمس التي تهبط الى أعماق الماء . والنتيجة واحدة : تجعل العذوبة المتناهية شخصيات فلوبير تتأمل بصمت الانسان الذي تبدو كل قطعة منه قيّمة وثمينة . ويذهب فلوبير الى الكلام عن غبطة أبدية .

تتماشى هذه المصطلاحـات المقدسـة الـدينية مع قصيدة الصمت . لم يَفُه احدهما بكلمة لمدة دقيقة أو دقيقتين . يظهر الاضطراب الحاد في اللحظة التي يذكر فيها فردريك ومدام آرنو الأماكن المشتركة في المحادثة التافهة : . . . لم يكن ليتخلى عن هذا اللقاء مقابل أجمل المغامرات . يعزّ هذا الشعر الغنائي كثيراً على نفس فلوبير .

الأماكن المبهمة

يبدو المشهد مبهماً رغم تعبيره . يخبر فردريك والدته عند عودته الى باريس انه أتى ولاغاية لديه . مما يجعله يتيه في حالة من النشوة النفسية ، بانياً بذلك قصر سعادته . غير ان كل شيء خلال جولته في الضواحي يزيل ويبعد امانية ؛ ويصور العقم والجدب (الأطلال ، الاشجار العارية ، المياه القذرة في المجاري ، الهواء الملوث من المواد الكيمائية في المصانع) والاجهاض . لا تمجد اليافطات التي تحمل أسماء القابلات ، الحب . ولا تبجّل الأطلال أثر الماضي المجيد بل تصور رسم حقيقةٍ لم تكتمل : . . . انتشرت البيوت الحقيرة هنا وهناك غير مكتملة ، مهجورة . تؤكد اليافطات العديدة والاعلانات التي تغطي الجدران ، على الدناءة والضعة التجارية للأماكن التي يقصدها فردريك . غير انه يرفض هذا الواقع الأليم : . . . كان المطر ينهمر والجو بارد والسماء ملبدة بالغيوم وكانت تتراءى له عينان تشابهان الشمس ، تشعان من وراء الضباب

يتعقد هذا التناقض في المشهد ويظهر اكثر في حادثة فونتبلو

التي تتضمن اقتراحاً مزدوجاً عاطفياً وحكماً اخلاقياً مزدوجاً في آن واحد . ان الغابة مكانٌ يتفتح فيه الحب : تحني اشجار الدردار أعضائها برخاوة ، وينتصب السندر نادباً ويتعانق السنديان ويخيم الهزال على المكان . يرافق هذا الضعف تهديد بالعنف . ليس هذا عناق حب فقط . إذ يوجه السنديان الشبيه بالصدور ، بذراعيه العاريين نداء اليأس ، وتهديد غاضب تتخذ هذه الرؤية المزدوجة قيمتها عندما نفكر انه بينما ينهمك العاشقان في لذتهما ، تسود الثورة والألم باريس ـ لقد قصدا فونتنبلو هرباً من الفوضى . غير ان هذا الهروب مستحيلٌ .

يصبح المشهد استذكاراً للحوادث واظهاراً للضمير الفاسد . يذهب فلوبير الى أبعد من ذلك ، انه يتلاعب بتصور الثورة ويذكر المصائب الطبيعية المسؤولة عن فوضى الصخور . تحمل هذه المجانسة قيمة مزدوجة ايضاً ، لانها تظهر فوراً الناحية الساخرة للانقلابات السياسية والاضطراب السائد . يفسح هذا

التصوير القدسي للصخور المجال للتأمل ، لانه يثبت فكرة اخرى عن الزمن . كان فردريك يقول انهم وُجدوا هنا منذ بدأ العالم وسيظلون هكذا حتى الأزل . ويفرض وجود فلوبير وحكمه الشخصي نفسه هنا بقوة رسمه للصور ، وجهوده المتضافرة والموضوعية ظاهرياً . انه تدخل مثالي للاديب الذي

يعبر دون حاجته لوصفه عن قلقه حيال العمل ، وخاصة العمل السياسي ، وعن استحالة تملّصه من ضجة وغضب زمنه . ينتهي الحادث بسمة من الاضطراب العميق . لقد سخط على نفسه بسبب انانيته ، ووبّخ ذاته لعدم وجوده هناك مع الآخرين .

اشتباه السياسة والتباسها

أدان فلوبير ثورة عام ١٨٤٨ بصراحة وعنف . وتبدو الموضوعية التاريخية والوثائقية هنا محض وهمية . ويوحي « الواقع » بنظرية . يستوجب كل تصور حكماً . ويوحي اختيار الحادث المؤثر ، حتى لو لم يكن مُبتدعاً ، بحالة شخصية ومزاج . يمسي التأليف تقريراً . انفجرت الثورة في اللحظة التي اصبحت فيها روسانيت أخيراً عشيقة فردريك في المأوى المخصص ، بورع ، لمدام آرنو . اندلعت الثورة هكذا تحت سمة الضعف والمذلة والفشل . لا يعبيء فردريك وروسانيت بما يجري في الشارع : « آه ! انهم يضربون احد البورجوازيين » قال فردريك بهدوء . . . يتهم فلوبير بالوقت نفسه عدم الاهمية الاناني الذي يرى الجنس البشري ينقضي دون خفقة قلب .

تتميز الموجة الثورية بشراستها . وتتصف الغزوة بالعنف والبذاءة . تبدأ بالصخب والزمجرة ، وتنتهي بفرح السفلة المسعور ، المقتحمة غرفة الملكة ، المتعدّية على مخادع الأميرات ، الملطخة ، المخربة ، المضرمة النار في كل شيء .

يسري الرعن كالعدوى : تستجيب البلاهة والسخافة للوحشية . ويصبح « نادي الذكاء » ، حيث يرشح فردريك نفسه ، ملتقى السياسيين الذي يسوده التصميم التافه والفظاظة . يرمز خطاب مواطن برشلونة الى لغو هذا الغيظ وهذه التخيلات . يبدو تشخيص فلوبير صارماً : تنضم الخيانة الى عدم الجدارة . لقد حكم على الثورة بالاخفاق بسبب قلة الرؤساء الاكفاء ، وانانية الأحزاب ومراءاة الذين يحيونها بطرف شفتيهم ـ ولا سيما البلاهة البشرية التي تشجعها الثورة وتخلص الى سحقها .

انها حماقة وضراوة . . ولكن . ليس حكم فلوبير وردة فعله بهذه السذاجة . يصبح من السهل إزاء جميع النصوص التي ذكرناها ، ذكر شواهد توحي ان فلوبير كان يعير اهتمامه للحمية الشاملة ، وانه يخال سمو اللحظة التاريخية الحاسمة ، ويقيّم حالتها المأسوية والقدسية . وخير مثال لعظمة الثورة هو وصف توقيف فردريك والقاء القبض عليه حين وصوله ليلاً من فونتنبلو .

انتصب تنين صامد على الحصان في ملتقى المفارق . كان الساعي يمر مسرعاً بين حينٍ وآخر ، ثم يسود الصمت من جديد . وكانت المدافع البعيدة تتدحرج برهبة على البلاط

وينقبض القلب لسماع هذه الضجة الغريبة ، المختلفة عن الأصوات المعتادة . وكأنها امتداد للصمت العميق ، المطلق ، ـ صمت رهيب ، قاتم . ويقترب رجال من الجنود يوجهون لهم كلمة ، ثم يتلاشون كالاشباح .

وينسجم هذا التردد بين الحقير والعظيم مع تصرفات فردريك المتقلبة . فهو شاهد عيان تارةً غير مبال أو ساخطاً ، ومشدوهاً بالجموع ،مندفعاً باليأس الشعبي طوراً، ويغلي دمه في شرايينه ثائراً على انانيته ازاء الأحداث التي تجري في الشارع . وبالواقع يميل الى الضحايا كلما اطلقوا عليه النار ! وغالباً ما تتلخص تصرفات فردريك بهذه العبارات المجازية : كان الصخب الدائم يجعل الحشود تهتز . وفردريك لا يتحرك ، وسط التجمعات ، مفتوناً ومستمتعاً . ليست الجرحى التي تسقط والأموات المنتشرة جرحى وامواتاً حقيقيين . وكأنه يشهد عرضاً فقط .

التباس الحب

يتحقق الالتباس والارتجاج على اصعدة عاطفية اخرى . يتطرق فلوبير الى موضوع الحب . يوحي الغلو في دقة التفاصيل الجزئية (القاسية غالباً) بالحاجات المتناقضة ، وجهود الأديب الحميمة . تؤدي العلاقات مع مدام آرنو بعد انقطاع دام ست عشرة سنة الى لقاء أخير تهيم عليه سمة الرثاء والندب . وكأنها شبحٌ يعود مع هبوط الظلام . يجري اللقاء في بادىء الأمر باطار من الصمت والعذوبة . ظل الاثنان لا يستطيعان الكلام مبتسمين . ثم روى كل منهما ماضيه للآخر وهما يسيران في عالم غريب ، كئيب . . . وكأنهما يتنزهان معاً على الأوراق الذابلة . ويضفي حوار الذكريات جواً من سكينة العالم الآخر . وتوهم حركاتهما وحديثهما بمرام الفن والحبور أيضاً . لم يأسف فردريك على شيء مطلقاً .

يجد هذا الاحساس بالاتحاد الصافي نفسه مشوباً باسلوب محادثتهما ، وتراكم الجمل العاطفية . أهي نية بكشف الوهم من جهة فلوبير ؟ لاحظ فردريك بعد عودتهما من النزهة ، ان الشيب غزا رأس مدام آرنو (كأنها صدمة في الصميم) ، وخرّ على الأرض لكي لا يراها ، وباح لها بولعه وهيامه ، بالغاً النشوة

عن طريق كلماته . أهو خداع ؟ وهناك ما هو أسوأ . لقد ارتاب فردريك بأمر مدام آرنو ، وتوهم انها قَدمت اليه مستسلمةً . شعر بالرغبة حيال هذا الشكّ ، لكنه ما لبث ان ابتعد عنها خوفاً . كان ذعره من النفور من نفسه فيما بعد عائقاً آخر . أية ورطة سيقع فيها ! انها السخرية الأخيرة : مدام آرنو المعجبة من ارتباك فردريك (. . . استدار وأشعل سيجارة) ، عبرت عن ذهولها بجملة توضح كل خلاف في فصل اللقاء . كم انتَ لطيف . ليس لي سواك ، ليس لي سواك .

أهي هزيمة الغنائية ؟ تستحق التفاصيل الساحرة في هذا الفصل الذكر . لكنها لا تمنع في كون حوار الحب هذا من أجمل ما قيل في الأدب الفرنسي . حتى الأماكن العامة تحولت الى أماكن مثالية رمزية . واذا تكلم البطلان كما في الكتب ، فهذا يعني انهما يرويان « قصتهما » . يبدو خطاب الحب الكئيب هذا كنشيد للحرية أيضاً : لم يعد الوقت يسيطر على الشخصيات ، ولا يعنيها . لقد شرح ألبرت تيبوديه بمهارة كيف تدخل مدام آرنو في « مكانها الطبيعي » وهو « استراحة الماضي » : تستطيع الآن ان تتحكم في اهوائها « بدل أن تكون مُلكاً لها » . يصور تصريح حب فردريك الموجه ان المرأة التي لم تعد هي ذاتها ، رغبته المتصلبة في غبن ميوله . واذا انصرف أخيراً عن مدام آرنو ، فلكي لا يُذل من مثله الأعلى .

مدى تأثير فلوبير في التربية العاطفية .

ان الالتباس يبدو أساسياً على الصعيد الانشائي . لقد فلح فلوبير في التربية العاطفية في اتقان وسيلة سمحت له ان يكون أديباً بارزاً في عمله ، لانه ألقى بالكثير من عبئه على الانشاء (الاسلوب والنحوّ) سعيه في التدخل ، والتفسير . هناك بالطبع تدخلات صريحة ، اكثر مما نظن واكثر مما يظُن فلوبير نفسه . انها وجهات نظر في بادىء الأمر ، وتقويمات وارآء عن الشخصيات . فالسيد دمبروز فطين كاليوناني ومجتهد . . . ودلمار ممثل فاشل ، سافل . ديلوريه من أصل وضيع . وغالباً ما يبدو فردريك نفسه محاكماً منحطاً . فهو متهمٌ بالجبن والرذيلة . ينقاد فلوبير معجباً بلابروير ، وراء شغفه بالتصاوير ، والحكم والأمثال . وينضم ميله الى التهذيب الأخلاقي الى شغفه بالتاريخ . فتارةً نجد انفسنا حيال الايجاز الأنيق المجدد العُرفي (. . . يبقى دوماً شيء من المغالطة التي انسكبت في الضمير. . .) وتنجلي القيمة الجوهرية طوراً ، التي يجللها عند مونتسكيو أو فولتير . يقوم القصاص في هذه الحالة بأي عمل ليتوارى خلف سطور صفحاته .

وهو عندما يمتنع عن كل شرح ورأي شخصي ، يصبح من السهل اظهار « استقلالية » شخصيات فلوبير . تتعاون الأقدار والمقارنات والتفاصيل الساحرةِ في خلق النظام الواعي ، المتحمل مسؤولياته . وهذا هو امتياز الروائي الذي لا مناص منه . غير ان فلوبير لا يبدو صادقاً في هذا النظام : فنحن لا نحظى لديه بوجود بلزاك الصريح الجليّ ، ولا بالتفكك الذي يصعب حلّه كما لديدرو ، وستندال أوجيد الذين يقيمون التساؤلات حول نوعية العلاقة بين الأديب وعمله الفني .

من عادة فلوبير استعمال ظرف الزمان والمكان مع حكمه على الشخصيات لان ذلك يبعد مسؤولية حكمه عليها . استقبلت مدام دمبروز فردريك : كانت جالسة على الأريكة الصغيرة ، تداعب خيوط الشاشة الصينية الحمراء ، لكي تظهر مزايا يديها ، بلا ريب . . وفي موضوع آخر كانت تحدث في وجه غريمتها ، تحسدها ربما على شبابها ونضارتها . . . تبقى هذه البلا ريب ، والربما الاتصال المرن بين الاديب وشخصياته ، ويبدو شرح المؤلف واضحاً من خلال بدعته الخيالية .

تستوجب هذه المرونة اتحاداً : فهذه الظاهرة ذات التصور المزدوج تضع القارىء مع الفنان وفي داخل شخصياته في آن معاً ، مزيلة بذلك كل مسافة بين الفاعل والمفعول . وعندما

يكتب فلوبير ان المدعوين عند آل دمبروز بوسعهم بيع فرنسا أو الجنس البشري لكي يضمنوا ثروتهم ويبعدوا اضطراباً ، أو ارتباكاً . . . انه يظهر غضبه هو ، لكن من الواضح ان هذا الحكم الذي اصدره فردريك ينمّ عن حقده وسخطه ايضاً . لا يسمح هذا التصاهر في الآراء بأية مسافة حقيقية ، رغم انه يخلق مسافة وهمية . ليست موضوعية فلوبير بالواقع إلا حالة دائمة من الانغماس . تغزو العناصر البيوغرافية (ذكريات ، مواقف ، تصرفات) القصة حتى ليبدو لنا من التفاهة ان نحاول توحيدها . تصور الموضوعية المستعادة لبعض الأفعال الماضية وجود الكاتب وغيابه .

ثم نعود الى الاسلوب الانشائي المألوف في مدام بوفاري . تسمح هذه الوسيلة الموضعية ، القائمة على اخفاء كل ضمير مستتر ، ويجعل الفنان يتنكر في قلب شخصيته . يستبدل الاديب نفسه الضمير المستتر بالضمير الظاهر الذي يجسد شخصياته والذي مهما حاول ان يتوارى ، يبرز رغم ذلك في وسط خلقه وإبداعه .

الزمن الدرامي

تتربع وسط هذا الابداع أيضاً صفةٌ درامية مميزة : انها غياب الدراما . تعترض الحقيقة ، كفكرة ، وتناقض الحماس البطولي . ان التجربة هي التي تسيطر في قصة التربية العاطفية ـ أو على الاقل الوهم الأدبي لهذه التجربة : لا صراع ، لا هزيمة مجيدة ، بل خضوع وامتثال للزمن المنتصر الظافر . فالأحداث والدراما قليلة : ثم ان القصة تمتد على مدة طويلة من الزمن . كان فلوبير أول من تأكد من ذلك . غير انه لا يعتبره غيباً أو نقصاً ، تنبع مأساة هذا الكتاب من غياب المأساة ، انها مأساة الزمان ، في الدرجة الأولى .

انها الشيخوخة ، الرجوع الى الطفولة ، الزوال : يطابق سير القصة هواجس الموت والمرض . ولا تكفّ مخيلة فلوبير عن طوافها حول ما تقدمه الحياة من « مزمن » ، في المعنى المزدوج للفظة وهو : الحنين وعلم الأمراض . لا يهب الافراط الوهمي الحياةَ ، بل على العكس ، انه ينقض الارادة قبل ان تنفذ قوتها . من هنا ينبع الارهاق المبكر الذي يتصدر كل التصرفات

وكل الميول : . . . وكانوا كئيبين كما بعد الافراط الجسيم . أو أيضاً : . . . أمست أخيراً هذه الاشياء التي حلم بها ، غايةً في الدقة ، وأحزنته كأنه فقدها .

ليست القصة مأساة الزمن ، بل هي قصيدة الزمن ، والذكرى خاصة . كان فلوبير حساساً منذ حداثته الى استحالة الذاكرة . ان الذكرى لشيء جميل ، كأنها رغبة نتحسّر عليها تقريباً . يشترك اغراء الحزن في هذه الجملة الموجهة الى ارنست، شوفاليه (كان فلوبير في العشرين من عمره !) مع فكرة البقاء الروحي . تكتسب الذكرى لنفسها لاحقاً قيمةً روحية تقريباً : . . . كانت الأيام السالفة تبدأ بالاهتزاز رويداً في موجة براقة . لكن العنصر الرثائي بحق هو الذي يغلب في هذه الغنائية الحينية . ينبعث الحزن الخاص من حادثة فونتنبلو التي لم تكن مجرد تخيل سطحي ، بل تأمل للبؤس الأبدي : يبرز الماضي التاريخي بعبق الأجيال ، الخامدة ، المحزنة كعطر المومياء . . . ليست فكرة الضياع لدى فلوبير مرتبطة برغبة التطيب بالصدفة .

وفلوبير ، بلا ريب ، هو الأول بين الروائيين العظماء ، الذي أدرك ان القصة هي بالاساس تجربة عبر الزمن . ولذلك تدور مخيلته لا على الأحداث ، بل على المدى الذي بينها . وما يستميل

فلوبير ليست الأزمة ، بل ما يجري بين الأزمات ، أو بالأحرى ، ما يجري عِوضاً عنها . ليس من المستغرب ان تكون هيئة القصة هذه هي التي يقدّرها بروست : الحفر ، تغييرات السرعة ، والتغيرات الوزنية . وعلاقة « الأنا » بالغير نادراً ما تكون جيدة لدى فلوبير وبروست أيضاً . لقد توقع فردريك اختلاجات فرح . . غير ان هدوء قلبه أذهله . هذا التنافر هو من صميم العمل الفني . نوهّ فلوبير في تصاميمه : لقد مرّ وقت اللقاء . . انها تحبه في حين لم يعد يحبها هو فيه . . .

لا تُعتبر التربية العاطفية لهذا السبب ، عملاً قصصياً : انها عبارة عن كتل ، ومجموعات متكاملة نوعاً ما . ليست التجربة وعلم النفس حقائق نستطيع ان نجردها ونحللها . يقترح الأديب واقعاً كثيفاً ينفي كل احتمال تصور ثابت : فهي تمثل عدا عناصرها البيوغرافية ، حالةً نفسية ونظام فكري يدفعنا فلوبير اليها .

التوق الى اللامتناهي
« الحجرة السرّية »

ليست المسافة بين الانحطاط والحماس بعيدة لدى فلوبير : غالباً ما يتفق اليأس والوجد ، ولذا لم تكن صورة القديس - القديس الخامل ، المرهق ، السخيف أيضاً - ان تثقل مخيلته في ظل القرائن المتعددة . لقد عاش فلوبير مع القديس انطونيوس اكثر من اي واحدٍ من أبطاله . لان تجارب النفس تستلزم بالضرورة منطق الروحانية واليأس . فنحن بالنهاية بصدد بوفارية نظرية .

لقد صدق بودلير بقوله ان تجربة القديس انطونيوس التي لم يطالع منها الا مقتطفات قليلة نُشرت عام ١٨٥٦ ، هي حجرة فلوبير النفسية « السرية » . بغزارتها اولاً : لم يكتب فلوبير بعزم وثبات الا عندما يهتّم بقديسه . ان الحرارة تستحثني ولقد مضى زمن بعيد لم أشعر به بهذا العزم والنشاط . اني أمضي أوقاتي والنوافذ مغلقة ، والستائر مسدلة ، بدون قميص بلباس نجار . اني أتعب وأكد ! هذا عظيم . ويفسرّ هذا الحماس والهمة جزئياً دوام التكوين والعزم الثابت : . . . انه شيء يثقل

ضميري ولن أنعم بالراحة الا عندما اتخلص من هذا الهاجس .

انه عمل حياة كاملة ـ بدأت التجربة الأولى عام ١٨٤٨ ، الثانية عام ١٨٥٦ ، ونُشرت الأخيرة عام ١٨٧٤ ، انه قالب وضع فيه فلوبير كثيراً من ذاته : مطالعته لغوتي ، بايرون ، ذكرياته عن مسرح الدمى ، ولوحات بوشر وبروغل ، مخاوفه ورغبته في ارواء غليله ، انها بالفعل موسوعة علمية ، وعمل فني يجمع شتى الرؤى والأشكال .

اذ، فكرة القصة ترجع الى ما قبل عام ١٨٤٨ . منذ ١٨٣٨ ، في رقصة الأموات وخاصة في سماره (١٨٣٩) ، نقّب فلوبير عن عناصر ومميزات ومواضيع التجربة : المواضيع هي : صور الشيطان والناسك، مذهب الانكار والالحاد ، المعرفة . والتراكيب هي : الحوار الدراماتيكي ، النثر الموزون ، الصور الغريبة . لم تكن مسألة نمط أدبي ، بل شكل اساسي . من هنا ينبع اصراره على المهنة ، ودوام مناهجه وموجباته . ما من شيء يحط من عزيمته ويثنيها . غير ان اصدقاءه لويس بويه ومكسيم دو كامب عملا المستحيل لاقناعه على التخلي عن هذا المشروع عندما دعاهما ليقرأ على مسامعهما التجربة الأولى عام ١٨٤٩ .

ان لم نتكلم عن الشكل والهيئة ، نستطيع على الأقل الكلام عن اشكال المخيلة الرومنطيقية . ان قصة تجربة القديس

انطونيوس خلاصة البواعث الحقيقية ، لا تترك مجالاً للشك في ابداع فلوبير الفني الموروث . نجد فيها خاصة تزاوج الغنائية والسخرية ـ السخرية كما يفهمها بودلير ، انه صدى للألحان الشاذة الشائعة في تلك الحقبة يحاول تدوين جميع الرواسم : الاحتداد ، العنف ، الغزل المراهق ، الضجر ، هو ايضاً بمفهوم فلوبير ، ارتكاب الجريمة « بعيداً عن نظر الله » ، الانزواء الذي يؤدي به الى السقوط مرهقاً ، الكآبة والعَجز .

ظهرت من هنا الرغبة في الهروب : يتأمل القديس الطيور المهاجرة والسفن المبحرة بعين حاسدة . ويقابل هذه الرغبة بالابتعاد بالمدى والزمن حاجةٌ في الصراع مع ثقل الملل . يذكر ابو لونيوس أجواءً لذيذة حيث يتضخم فيها الزمن والمكان بافراط : ستلاحظ ، وانت ترقد على أزهار الربيع ، الحرذون الذي يستيقظ كل قرن مرة : . . ويدعوه الى مرافقته في مزاره الى الشمال : . . . ستتسع آفاق نفسك . . . يؤدي عدم قناعة فلوبير الذي يحثه هو وشخصياته الى مراد مكان أفضل ، وابتغاء تغيير ذاته ، الى التفكير بمذهب الحلول .

كل شيء يذوب ويمتزج ، يكفل الدوران واستحالة الصور عدم الثبوت ، والزوال الدائم . لا يجمع فلوبير معطيات التطور اللاهوتي ، ويحاول التوفيق بين المذاهب المتناقضة بالصدفة أو

بالفضول العلمي . وإذا اتخذ عمله مسلك زوال الآلهة ، واذا انكبّ بشغف على مراجعة الأساطير المتعلقة بمصير الانسان بعد موته ، ورؤيا القديسين ، فهذا يعني ان قصة تجربة القديس انطونيوس تمثل بالنسبة اليه قصيدة اضمحلال وتلاشي . لقد فقد هرقل بأسه وشهامته ، لم يعد خطاّف نبتون يحرك عواصفاً . وهذا ما حدث لجميع الآلهة وكل المعتقدات . انها دعوى الثقافة التي تُطرح هنا بعيداً عن تكذيب الخرافة التي تعني الرجوع الدائم الى العدم . انها الديانة المقارنة ، والدراسات التي تحاول التوفيق بين المذاهب وفكرة التطور اللاهوتي : كم من جهود ذهنية لعصر علمي ، عصر تشكك ويأس .

ان الرغبة بالضلال والبشاعة هي الوجه الآخر للثقة بالعلم . يكتشف بذلك القرن التاسع عشر المخلوقات الغريبة الممسوخة . يعجب فلوبير بتلك المخلوقات المتوحشة التي تمثل بالطبيعة وبالمخيلة خرقاً للقانون وتوحي بالحقيقة العميقة بفضل ظاهرة التصدع . يحدث كل شيء وكأن الدميم يرمي الى خدمة اثبات مبدأ التوحيد . لقد فُتن فلوبير الشاب بغرابة وقبح اشكال لوحة بريفل . تبعث الصور الغريبة الحزينة الاعجاب والقلق في نفسه . لانه يرى فيها شيئاً آخراً غير السخرية : لانه يخطو على منوال ساد ، ويدرك مثله ان القباحة هي الشيء الخارق ، الفريد . يطري تفوق القبح والتلف غطرسة فلوبير الفنية . ألا

يعني التوق الى الاختباط والهدل الرغبةَ في السمو والرفقة ؟ يظل فلوبير معتقداً أنه ميل الى السمو .

ام انه تناقض رومنطقي ؟ لا غلو في قولنا ان انفجار القيّم والأنظمة بكثير من مفكري العصر ، يخلق حنيناً الى الوحدة الاساسية الخفية . ينسجم الايحاء بالمخيلة لعالم واهم مع التوتر بين الاحساس بالمستحيل وترقب سرّ يعزّمه . يصبح تزاوج السماجة ضماناً لعلاقة سرية مع الطبيعة . لقد عانى المذهب الرومنطيقي مأساة هذا التنافر ، مقابلاً اليأس في الرغبات السامية في النفوس المتشابهة وحتى في الأعمال المتشابهة .

مناقضات الرومنطيقية

تتطرق تجربة القديس انطونيوس الى مناقضات المذهب الرومنطيقي الجوهرية . واذا كانت المراحل المتعددة تصلح كنقطة انطلاق للاجتهاد التشخيصي للكاتب (. . . اني أجمع في هواي كل ما يروق لي ، وما سيروق لي ، الحسرة ، الامل الرغبة والذكرى) ، فانها تلقي الضوء أيضاً على اشكال المخيلة التي تتجاوز حالته الشخصية . تبرز اربعة مواضيع هامة في الرومنطيقية ومناقضاتها : العزلة التي تُعتبر كعذاب وألم أو كامتياز وكخلاص ، المعرفة التي تعرض نفسها كمبدأ فرح وزهو ، أو كمرض ولعنة ، الزمن الذي نشعر به كمتحركات للمستقبل أو كمبدأ للتلف ، الطبيعة التي نخضع لها كقوة ضاغتة ،أو نهواها لانها منبع التناسق السريّ و العهد في الاتحاد .

يدور موضوع التجربة حول مأساة النسك . انه موضوع ألِفه فلوبير : فقد كانت الخلوة الرهبانية واحدةً من ميوله الثابتة . اني افضل الباطل ، والزاهد المتخيّل . وعندما يتساءل عن أفضل ما لديه ، يأتي الجواب طبيعياً : كل ما هو رهباني ، اكيد لديّ

ومفضّل . لقد قاسى انطونيوس من تناقض زهـده ، ولمس هذا التناقض بقدر ما يدفعه الرعب وإيمانه المزيف بحبور الزهـد . ادرك فلوبير أيضاً هذا التناقض منذ زمن طويل . كان يلح منذ اعماله في فترة المراهقة وخاصة منذ تأليفه قصة تشرين الثاني ، على خطيئة الفخر في العزلة ، على أخطار الوحدة ، على العلاقة بين التلذذ الفردي وملذات الفكر ، وجنون المخيلـة الواهـن . يتوق قديسه الى الخلاص : نعم ! نعم ! ان فكرتي تتخبط لكي تتحرر من أسرها . ويبدو لي اني سأتوصل الى ذلك اذا جمعت قواي . أشعر بنفسي احياناً منطلقاً برهة . ثم ما ألبث ان أقع . انها علاقة نادرة ، غالباً ما نوّه عنها فلوبير في افراط المخيلـة في التلذذ الذاتي ومبدأ الفكر والادراك . يندفع الناسـك الى هذه المراءاة الخلاقة ، ويعلن هيلاريون بمنطق وفصاحة الشيطـان : ايها الخبيث الذي ينغمس في الوحدة لكي يتمتـع اكثـر بفيض شهواته ! انك تتخلى عن اللحوم والنبيذ والرقيق والعزة ، وكم تترك مخيلتك تقـدم لك الولائـم والعطـور والنسـاء العـاريات والحشود المُصفقة ! ليست عفتك سوى فساد . يبدو ان فلوبـير يوجه هذه التهمة ضد ذاته .

ليس الاحتراس من حب اللذات السهلـة هو المقصـود . لم يظهـر هيلاريون الى انطـونيوس متجلياً ، ساطعـاً وعـظياً بالصدفة . ان مملكتي هي الكون الشاسع . ليس لرغبتي حدود .

يُسَمـيّ هذا الشيطـان المعرفـة ، ويَعْـد هذا النهـم بالاطـلاع باحساسات لذيذة : . . . ستشعـر بعظمـة فرحـك ، بعـد ان تكتشف العالم ، في توسـع المدى . انـه حمـاس الفـكر مرتبـطٌ بحماس الحـواس : كان فلوبـير يجمـع بـين العشـق والسلـوك العلمـي . أريد ان أحيط بكل علـمٍ وان ألـجَ الى داخـل نواة العالم . يلتزم البحثُ عن الرفعة بواسطة المعرفة شيمةً لذيذة . تكمن اللذة المطلقة بعيداً عن كل الملذات ! . . . عانق الطبيعة بكل شهوات كيانك ، وتمـرّغ على صدرهـا الشاسـع بحـب . تنسجـم النصيحـة في ارتـكاب المنـكر مع ميول القـديس « الذهنية » . ليتني استطيع ان اخترق المادة واحضـن الفـكرة واتبع تطورات الحياة وأفهم الانسان . . .

وخلاصة القول ، ان الرغبة اللامتناهية ليست سوى الرغبة في اللامتناهي . غير ان الفرح الموعود أو حتى المحسوس ، سرعان ما يتخلى عن دوره فاسحاً المجال أمـام اليأس . من هنـا تنشـأ الصور العديدة للتصعيد ، المتبعـة دون منـاص بصـور الهـول والسقوط . كفى : كفى : انـي مذعـور ! سأقـع في الهـاوية . وتأتي اسطورة إبكار تستكمل أساطير بروميته وفوست . ترتبط المعرفة والموت في شكل آخر من التجربة : التوق الى التوصـل للعالـم الآخر بالتلاشي والابادة . أليست عشيقـات بودلـير هي أيضاً « باحثات عن العالـم الآخـر الأزلي » ؟ تذكر الدعـوة الى

الموت في تجربة عام ١٨٤٩ بخاتمة قصيدة « الرحلة » : انغماس في قعر الهاوية وبحث عن المجهول والجديد . اذا أردتَ العدم ، تعالى . اذا اردت الغبطة الأبدية ، تعالى ! ظلمات أو نور ، ملاشاة أو وجد ، مهما كان مجهولاً . . . فلنذهب ، فلننطلق . . .

ينسجم الهروب الرومنطيقي دوماً مع فكرة الزمن المأساوية . لقد شعر فلوبير بهذه العلاقة المتبادلة بين الزمان والمدى . كان يلاحظ من مراهقته تباين الأوقات : يفسر هذا الاضطراب تعلقه بالتاريخ ـ لكنه تاريخ يبدو نتيجة للتحنيط والتحويل . وباستطاعة صورة الآلهة المصرية ، مثل ايزيس ان تكون رمزاً لهذا التاريخ . . يا مصر ! يا مصر ! لقد تلطخت أكتاف آلهتك الجامدة بروث الطيور ، ونثرت الريح التي تمر عبر الصحراء رفات امواتك ! واذا استطعنا ادراك علم الحركات ، كما يفهمه فلوبير ، بالنسبة للتطور البيولوجي واللاهوتي والذي يمسي تافهاً بوهنِ الحوادث المتزايد : التجديد الشاق لتدرج الانحطاط والزوال . هذه هي أمثولة هلاريون : غير ان الحياة تضنى ، والاشكال تَسمل .

تنمو المناقضات وتتجسد في ملاحظات على الطبيعة . يلعب فلوبير هنا في « حجرته السرية » دراما من اساس الرومنطيقية .

تبرز من ناحية فكرة الطبيعة الودودة والمحبة ، ومن ناحية أخرى ، يبرز الاعتقاد انها ضاغنة وغير مبالية بالآم الانسان . يجب أن نقرأ صفحات التجربة في كل مراحلها ، على ضوء هذه المخالفة الأساسية ، التي يرمز اليها روسو وساد . مما لا شك فيه ان فلوبير قد شعر بالرغبة في مشاركة تحركات الطبيعة : ميله الى الطيش ، وتبديد الفكر ، والذوبان والاختلاط . أكانت مطالعته لسبينوزا ذات نفع وفائدة له ؟ لقد أهدى فلوبير النص الأخير من تجاربه الى ذكرى سبينوزا وذكر فيها « دروساً » أخذها عنه . تلّح هذه الدروس على وحدة وخلود الجوهر على استحالة تجريد المبدأ الآلهي من العالم الذي يتجسد فيه دوماً وفي كل مكان . تبطل هذه النظرية التي تزيل كل مسافة بين الفاعل والمفعول ، الفوارق وتتوق أيضاً ـ هذا ما يبدو في العلاقة بين منهج فلوبير وموضوع البوفارية ـ الى المزج بين الواقع والخيال . وآخر امنيات القديس ان : يصبح مادةً . أهذه الهمة من العبادة هي فعلاً نداء فرح ؟

يبغي انطونيوس بالواقع ان يملك أجنحةً ، ويتمنى ان يتجزأ ، ويتكاثر ، ويتلاشى لكي يصبح شيئاً من عند الله . يرجع هذا المراد الى تأويل متباينة : نوّه فلوبير الى ادمون دو غونكور « بانهزام القديس النهائي » . ويعود هذا الانهزام الى الخلية العلمية . يتأمل انطونيوس في الخاتمة ارتجاج كتل الخلية

الدقيقة . لكن لماذا يستعمل عبارة انهزام ؟ انه لمن الغريب ان يكون الشيطان استاذ سبينوزا ، البارز في التجارب الثلاث .

أينمّ مذهب الحلول هنا الى صفة الهرم والتخريب ؟ اننا مرغمون على تصديقه : يظهر الميل في تجربة عام ١٨٤٩ في الولوج الى المادة بصورة العلم الاستهزائية ، المطرية على الكبرياء بعبارات خداعة . يخدم هذا المذهب نظرية فلوبير التشاؤمية . ويستلزم رفض سفر التكوين مذهباً مادياً ظافراً وآلهاً غير مبالٍ . مما لا ريب فيه ان البؤس لا يبالي بالله ، لانه يشمل الكون . يذهب سبينوزا الى أبعد من ذلك ، الى الالحاد : ليس هناك هدف أو غاية . يؤكد الشيطان ، معتمداً على هذه الحكمة ، تفاهة الصلاة وبطلانها ، مبرزاً بذلك الناحية الساخرة في آخر جملة من النص : يصور انطونيوس اشارة الصليب ثم يعود الى الصلاة . هذا اللجوء الى الحركة اليدوية هو بالفعل خاتمة الروايات الثلاث .

أهي هزيمة أم غلبة ؟ لا تكمن المعضلة هنا . يجسد قديس فلوبير صراعاً هو بالأساس صراع الفنان في الفترة الرومنطَيقية : الهزيمة هي فدية الفوز . يحن الفنان الحزين والفخور من التناقض الأساسي ، الى فنٍ يكون مرآة الطبيعة ، ويتوق الى التوفيق المستحيل بين اللغة والواقع ، يجعله فخره يتخيّل عظمة

فن يكون مضاداً للطبيعة ، ولغة تكون ظاهرةً مستقلة ، وعبارة جمالية تكون ، بالتحديد ، شكلاً للاحتجاج والتمرد . اذا رضي انطونيوس باضطرابه حيال اللامبالاة وتناسل الطبيعة الأحمق الواهب بسخاء أنواعاً لا متناهية من الحيوانات . . . هناك من يضع ، وآخرون يفترسون بعضهم البعض . . . لان مبادىء التكاثر والزوال تثير مشكلة الشكل : . . . لماذا تتنوع الأشكال ؟

لماذا كل ذلك ؟

تعود تجربة أنطونيوس وفلوبير المأساوية الى نظرية العوارض : هناك حل للبقاء بين كل الظواهر . انها نظرية إلهام سافر وغريب . يرفض التصدع بين الظواهر أن يكون فائضاً ، ويرمز تزاوج أبو الهول والخميرة المستحيل الى هذه الأبهة : . . . لن تذيب صوّاني ، يؤكد أبو الهول ، لن تمسك بي . . . تنبح الخميرة ذو ذيل التنين . يعكس هذا التنافر الأبدي ، على صعيد بحث الأديب الشخصي متطلبات الحقيقة والخيال المتنافية . تبرز المساعي الباطلة للتزاوج استحالةَ توحيد تكاثر الظواهر الأزلي في جوهر متجانس بليغ ، من الناحية النظرية . وتظهر تجربة القديس انطونيوس كتمرين للمنقطع المؤدي الى « قرف » وجودي . يتمنى انطونيوس ان تتوحد المادة ، لكن « الأشكال » ترفض هذه الوحدة .

غير انه على الصعيد الأدبي ـ ويؤكد فلوبير عى تقدم الفن على الطبيعة ـ هناك انسجام بين المعبِر والمعبَر عنه . تتآزر الوسائل المتنوعة : منهج التجزؤ،التبذير ، الاختلاط واستحالة الصور .

تبرز التجربة كتعاقب أجزاء ، يذكر فلوبير نصب الصقلات الدرامي التي تتخذ شكل دلائل مسرحية ومناجاة وحوار ولوحات تبرز وتختفي بسرعة جنونية . نستطيع ان نتوقع خاتمة القصة : خطر ببال فلوبير في البدء ان يعطيها شكل قصيدة درامية . غير انه لم يكن ميالاً الى الاسلوب المسرحي . هذا قول ايحائي . ما أقبح طريقة الكتاب التي تلائم المشهد ! انه تأجيل وتساؤلات ومراجعات تعطى بسخاء . . . وكل ذلك قبيح جداً في حد ذاته .

غير ان هذه الطريقة البشعة تؤدي الى انكار « نظام » الأدب ، أي تمسي مجازاً لمبادىء التجزيء والاختلاط . يذكرنا جوّ الاحتفال الشعبي ومشاهدهُ المتوافقة وصراخ عارضيه ، ونداء جائليه (ادخل عندنا لتنهل من الخلود !) ، بمعرض القديس رومان في روان ، حيث شاهد غوستاف ، الشاب لغز القديس انطونيوس . يستلزم جو هذا المعرض الجسدي والفلسفي أيضاً الشغف بالجدول وحب بالاطلاع الموسوعي ، حيث يتراكم كل شيء دون أي ارتباط وانسجام .

لا يمثل الاسراع الدوام والتناسق . فالصور تتلاحق ، تذوب ثم تتلاشى وتختفي . وسرعتها في ازدياد مطرد ، لانها تتوالى بطريقه غريبة . تتوقف أحياناً ، ثم تذبل تدريجياً ، وتضمحل ،

او تمضي وتأتي غيرها في الحال . يسبب عدم استقرار الاشياء والأفكار وتحولاتها عند القارىء العصري تأثيراً سينمائياً : اننا ننتقل من الأحاديث الى الأحلام ، من الوعي الى اللاوعي ، مع ابداع المخرج في تحويل الصور .

ان مبدأ استحالة الصور جوهري لدى فلوبير . ينتج عنه تتابع تشريحات فريدة . ولا يكشف مزيج الجوارح والأجساد المتباينة الضارية والاعضاء غير المتعلقة بالوظائف ، أي لغز يختص بالمخلوقات . لقد جسدت ملكة سبأ كل الهيئات الممكنة وجعلت من نفسها سلة ألغاز وأسرار ، ثم ما لبثت ان اختفت بدورها . تتلخص رسالتها في شهقة مرتعشة . تندمج رؤياها واختفاؤها في سياق النوايا والتحولات السيريالية . فالمادة تتغير . تمسي النخلة الهرمة ، على حافة الصخرة ، بأغصانها الصفراء ، صدر امرأة منحنية نحو الهاوية ، وشعرها الطويل يتأرجح . أو الاحياء الشاعري القلق للطبيعة الساكنة في بدء الجزء الثاني من التجربة الأخيرة : فاض النبيذ ، واختلجت الأسماكَ ، وغلى الدم في الأطباق ، وتقدّم لبّ الثمار كشفاه عاشقة .

تحدث هذه الرؤى اضمارات رمزية للأحلام تنطلق بانطونيوس الى الاسكندرية : أقفرت الشوارع فجأة . . . ـ وفجأة . . . شاهد انطونيوس خطوطاً سوداء عريضة . . . ـ ثم تاهَ بين المساكن المتتالية . ـ . . . . وفي الحال ، تجاذبوا أطراف

الحديث . يتهم بول فاليري فلوبير انـه فقـد شعـور الجملـة ، وافتقر الى موضوع جميل وعظيم في شروده في « لحظات واجزاء متنوعة » . غير اننا نستغرب كون فاليري تجاهـل ـ هذا التقسيم الذي ينسجم مع البحث الأساسي للعمل الفني : الرعب حيال عدم الاتصال وغياب الهيئة . ما ينفك الافـراط في الأشـكال ، وأبـراز الظواهـر المتنافـرة في ارتبـاك القـديس : . . . كم هي متعددة ! قال هاتفاً مرهقاً من المشهد ، في تجربة عام ١٨٤٩ . انها لكمية هائلة ! ماذا يريدون ؟ ـ انه صدى التجربة الأخيرة . تشرح الزعانف في تجربة سنة ١٨٤٩ : . . اننا نتكاثر كالقمل على ظهر متسول . يُذعر البحارة الوحشيون انطونيوس . يبـدو هذا الاسراف المتخبط كصنيع آله يهذي .

تبرز استحالة الوجود وعدم امكانه بوضوح من هذه الفوضى السخية وتضخم المخلوقات . تلخص احدى الآلهة المتعددة هذا اليأس : . . . ان تكاثر الاشكال فيما بينها ، لا يولد الوجود ، ويحمل انطونيوس هذا اليأس على عاتقه : لماذا كل ذلك ؟ انها لأغرب الأشياء ! انها لأغرب الاشياء ! انه شعور بالزيادة التامة وعدم الفائدة : تُعرّض الأشكال بالجملة أفكار النظام والخلق الى الخطر . لقد سئمتُ الشكل . غير ان هذا السـأم يفسر تصرفـاً مخالفاً . يصبح الفن مراهنة هامة ، والتحدي الـوحيد الممـكن للخلق والتكوين .

عوارض وارتعاش الجسد

تظهر اراء فلوبير متقاربة من رؤيا المحال الوجودي . هو أيضاً يتوق الى ازالة اعتبار الانسان المسيحي بقدر ما يبدو الرجل مذنباً .

من الاثارة ، ان ندرج فلوبير في تيار عصري ، ونشرحه بهجرة التيارات التقليدية وتصدعها ، وبرؤيا الايمان المتصنع وجمال الجيل الزائل . تعكس تجربة القديس انطونيوس حاسة وجودية بعيدة عن التصنع . ويتساءل انطونيوس مضطرباً ما الغاية من كل ذلك ؟ فيجيب الشيطان : ليس هناك مأرب ! تعرض هذه الاجابة المخيفة العمل الى حالة من الهزيمة المؤبدة . لذا تسعى صور الموت والمنكر المجازية في البحث معاً عن تفكك المادة وتبدد بذورها . ونداء الموت هو أقسى النداءات : اجعل فسادي خصيباً ! ونقع هنا على كراهية الجسد المألوفة لدى فلوبير .

لقد صرح فلوبير مراراً بوجود علاقة طفيلية بينه وبين تجربته . لقد كنت انا نفسي في القديس انطونيوس ، وشعرت حتى أني

القديس انطونيوس . لقد وُجدت التجربة لي وليس للقارىء . ان العلاقة بين دائه وكتابه لمذهلة فعلاً . لقد زعم انه يكتب ليثير الهادئين . غير انه يقاسي من هذا التحريض الشخصي . كان داء أعصابي زبد هذا الهزل العقلي . وكانت كل أزمة كنوع من سيلان الوهن ، تتبعثر مئات الآلاف من الصور هدراً لقوى العقل المؤثرة ، كسهم ناري ان العلاقة بين هجوم الصور التي يكابر منها أنطونيوس وداء فلوبير العصبي الذي بدأ عام ١٨٤٤ واضحةٌ تماماً . سأنتقم يوماً ما بابرازها في قصة . لكن لم يخفني هذا الموضوع ، ويجب أن اتريث من حيث الناحية الصحيّة . . .

مما لا شك فيه ، ان الذعر من السقم ، كالذعر من الشر المقدس ، يقضي بكلف الحواس والاشمئزاز الجسدي . ومع ذلك ، فالحجر الذي يتطلبه الداء أو يسمح به يتحول بسهولة الى انفراد نفسي يرضي حاجيات الزهد الرهباني ، ويزيد من الرغبة بالملذات . يوضح الانزواء والزهد واغواء النفس بطريقة واعية أو لا واعية لماذا تتخذ شخصية فلوبير هيئةَ القديس .

يقارب الهول حيال دوران التكاثر والاضمحلال الطبيعي ، وعدم الوثوق بالحياة ، فلوبير من تشاؤم مسيحي . لقد توصل ان يكتب للويز كوله : . . . لا يجب ان نفكر ابداً بالسعادة . . .

فان فكرة الفردوس هي بالأصل جهنمية أكثر من الجحيم نفسه . وعبّر بوضوح أكثر عن موقفه المجدف حيال الحياة : اني كاثوليكي ، غير اني لا أقصد الكنائس .

مراسلته تزخر باللعنات عى عبودية الجسد ، وقباحة الوجود . نشعر أحياناً برغبة في تعذيب أنفسنا ، وبغض جسدنا . . . لكننا نسمع أصداءً قوية في تجربة القديس انطونيوس ؛ مجازية ترمز الى الضغينة المفرطة للجسد . ترضي هذه الابتداعات انطونيوس : الخوف من الجسد ، أليس كذلك ؟ نحن نتهرب منه مثلك ، ونتقشف ، ونلعنه . انه حقير . . . ألا يرهقك هذا الجسد الذي يثقل نفسك ويلويها كأنها في سجن مظلم ضيق ؟ دمّر جسدك اذن . . . انه دعاء للهدم ، وتشجيع على الانتحار : يظهر العنف والميل للاستشهاد كوسائل عظيمة لبلوغ السلام . سأهجر نزل جسدي القذر المبني من اللحم ، المحمّر من الدم ، المكسو ببشرة قبيحة ، المدنس الملطخ ، ـ ولمكافأتي ، سأرقد في أعماق المطلق ، في الابادة . تبدو ممارسة الجنس نفسها في النهاية كاغماءة من اللحم اللدن . تعبر العلاقة القائمة بين السادية والميل الى الانتحار والاستشهاد بوضوح في الفقرات الكثيرة حيث يؤدي الافراط (الجنسي خاصة) الى التدمير الذاتي المنقذ . ان فينوس عظيمة لانها تقهر الجسد : اغرق جسدك بما يطلبه . حاول ابادته بالافراط . تخاطب الاصوات التي تحثه على القتل

(ستنحرهم ، هيا ، ستنحرهم) الآن القديس جوليان : يجب القول ان القديس انطونيوس لا يحرم نفسه ، انه يرغب بالعثور على اعدائه : . . . قبل ان يقتلهم ، يشتمهم ، يبقر بطونهم ، ينحرهم ، يجرّ الشيوخ من لحاهم ، يسحق الأطفال ، ينكل بالجرحى ، ويفجر الدم في الاسكندرية التي يعيشها في كابوسه . يصل الدم حتى ركب انطونيوس فيتخبط فيه ، ويرشف القطيرات على شفافهه ويختلج فرحاً اذا احس به على جوارحه ، تحت سترته ، المغمسة به . تمتزج هذه الآلام التي يسببها للآخرين ، وهذه اللذة في الجو ، مع الرغبة بعقاب النفس والسرور في التقشف . صفرّي أيتها الأقدة ، إنهشن جسدي ! أريد أن تتناثر قطرات دمي الى النجوم ، وتحطم ضلوعي ، وتتعرى شراييني ! تتجلى الماسوشية بوضوح في تخيله انه حقيرٌ بالقرب من امرأة عارية تجلُد حتى الموت ، وتنتهي بالتدنيس الذاتي : . . . لكن سرعان ما تسري بي قشعريرة . يا له من عذاب ! يا لها من لذة ! كأنها لثمات : اني أنازع ! لا غرو على هذا الصعيد ان تمدح هذه المذاهب الملحدة زوال الجسد ، وتشمل هذه المشورات الرافضة الحاد فلوبير الكبير الذي اشتكى منه جيد جين رثى « تجديفه فلوبير الدائم » للحياة . كان فلوبير يعي تماماً طبيعة هذا الالحاد ، وطبيعة رفض شروط الحياة بتجاوز الذات (الحاجة الى لذة تتعدى البشرية) ، او الانتحار الذي

يؤلف عنصر الأساس في البوفارية .

تتطلب البوفارية توق النفس والحواس الى العلويات مظهرةً بالحال التقارب الحميم لشخصيات متعددة كإمّا ، انطونيوس ، القديس جوليان ، بوفار وبكوشه . انها الرغبة في العظمة والهاجس في عدم الوجود : يلخصُ انطونيوس في شخصه هذا الدأب المزدوج . ان ضميري يتفجّر تحت ضغط تمدد العدم . يعاني فلوبير بالواقع من مأساة الضمير ان لم نقل مأساة العقل . لذلك نرى فلوبير بعد اندفاعه وراء الملذات ، منقاداً وراء الغباوة . وتبشر التجربة ببوفار وبكوشه من عدة نواحٍ : انها ليست رغبة بالتجربة ، بل رغبة بالمعرفة الملحة الرهيبة . يزعم فاليري ان فلوبير « فقد الفكرة في علم وفن الحركات » في التجربة ، ويأسف « للمعلومات العظيمة المتدفقة بلا نظام » وأظهر ميشال فوكو المكان الحقيقي للتجربة : انه الكتاب .

يوعز الشيطان ان وراء كل تجربة وكل معرفة لا يكمن « شيء » . ويعبر عن اضطراب البشرية العصرية الدائم . يمكن ان يكون التبحّر بالعلم محتوماً : ألا يوجد انكار ونفي في وسط كل معرفة وعلم ؟

يلقي فلوبير باللوم ، من خلال صراع شيطان التجربة والمعرفة ، على تكبّر المجتمع الذي يقدس التكاثر . تلتقي

البلاهة والسذاجة والرغبة بالمطلق في هذا الصراع حيث يكون افراط الدم مبدأ للفساد ، وحيث الحنين الى العظمة يبدو كضعف موروث . من هنا تبرز مغامرات « القديس » في قصة فلوبير : انه يحتل المركز الرئيسي باحثاً عن الأفضل بدهاء ولباقة . يدرك فلوبير ذلك . فبعد أن أتم تجربة القديس انطونيوس شرع بتأليف كتاب يتناول حياة القديس يوحنا المعمداني في هيروديا : لن أبتعد عن القديسين بعد القديس انطونيوس والقديس جوليان والقديس يوحنا المعمداني . ويضيف هازئاً : . . . اني ألاحظ ، اذا استمررت هكذا ، انه سيكون لي مكانة بين أنوار الكنيسة . سأمسي عاموداً من أعمدة الهيكل .

مغامرات القديس
. . الماضي ينهشني

يقابل التعديل الثالث لتجربة القديس انطونيوس الذي باشر فيه عام ١٨٦٩ ، بدء فترة مظلمة بالنسبة لفلوبير . لقد خاض هذا العمل باندفاع هائل : . . . لكي لا أفكر بشقاء الشعب وشقائي . غير ان هذه المعالجة ليست ناجعة : . . ان قلبي منقبض واني لأتقلّب في كآبة بلا حدود ، رغم عملي ورغم القديس انطونيوس الطيب الذي كان عليه ان يسليني .

تتزايد الأحزان والبؤس فعلاً : وفاة صديقه لويس بويه عام ١٨٦٩ ، انهزام فرنسا عام ١٨٧٠ ، تلاحقت دوافع أخرى منها ، تدمير المديرية والقمع الدامي ، وفاة والدته عام ١٨٧٢ ، فشل مسرحيته « المرشح » ورفض مسرحية أخرى « الجنس الضعيف » وما لبثت المتاعب المالية أن هددت أمانه . الواضح ان فلوبير يقارب بين البؤس الجماعي وشقائه الذاتي . زعزع اندلاع الحرب والهزيمة أفضل العقول . تشجع المآسي السياسية فلوبير على المضي في سأمه ونكبته . لقد أقر الى جورج صاند قائلاً : لا أعتقد ان في فرنسا كلها رجلاً أتعس مني . . . انـي

أكاد أموت حزناً ، يغيظني الواقع والعزاء . . . يا له من تخاذل ! يا لها من هزيمة ! يا له من شقاء ! يا لها من كراهية ! أنستطيع الوثوق بالرقي والحضارة حيال كل ما يجري ؟ ما فائدة العلم اذن ؟ فالشعب الزاخر بالعلماء يرتكب الحماقات . . . وسرعان ما يعود الى نفسه : ليس لي قاعدة . يبدو لي الأدب شيئاً واهياً ، باطلاً . هل سأبدأ من جديد ؟

نستطيع التنبؤ من ناحية : من المحتمل أن تتكرر حروب السلالة . سوف نشاهد ، قبل قرن ، ملايين من الرجال يتقاتلون . ونؤمن من ناحية أخرى ان علماء الصين باستطاعتهم انقاذ البشرية . . . نحن أهل الأدب ، نمثل الشعب وأسطورة البشرية . ويتزعزع هذا الايمان أيضاً : . . . . لم تعد الأرض تُليق بالمثقفين البؤساء ! حتى علم الأدب بدا وكأنه هجر فلوبير : فقد ايمانه . لا أثق بمقدرتي الأدبية ، لا أثق بنفسي ، لقد حسد رجال علم الطبيعية عندما أقام من كونكارنو مع جورج بوشه . كم هم سعداء الطبيعيون ! لان الطبيعية لا تخذلهم كالأدب .

ان هذه الأزمة الأخلاقية والفكرية هي ايضاً أزمة العمر . لست مسيحياً ولا رواقياً ، لقد ناهزتُ الرابعة والخمسين من عمري . لا نبني حياتنا من جديد في هذا السن . . . لا يقدم

المستقبل لي شيئاً . . . شكا أمره لمدام دو جينيت . وقال الى ابنة أخيه : تصوّري اني سأبلغ الخامسة والخمسين الثلاثاء القادم ! كانت هواجس الماضي تراود خاطره دوماً : . . . ان الماضي ينهشني . ماذا فعلتِ بشال وقبعة أمي ؟ لقد بحثت عنهما في جرار الخزانة ولم أجدهما ، أحب أن القي نظرةً على هذه الأشياء من وقت لآخر وأتأملها . لا شيء يضيع بالنسبة لي .

يقابل تأليف « ثلاث حكايات » حالته النفسية العامة . انه يهمل مشاريع ، ويتمنى أخرى . لقد أرهقني كتاب بوفار وبكوشه ، لقد عدلتُ عنه ، اني ابحث عن قصة جديدة دون أن اكتشف شيئاً . سأشرع في غضون ذلك في كتابة أسطورة القديس جوليان المضياف ، لكي أشغل نفسي فقط ، وأتأكد اني قادرٌ على كتابة جملة ، وهذا ما أشك فيه . واذا أهمل فلوبير بوفار وبكوشه الى حين ، وشرع بتمارين أدبية ، فهذا لا يؤدي الى اعتبار الحكايات فضائل مصطلحة وعلاجية . تنجلي وحدة البواعث وضروب الكلام من خلال المواضيع والحقبات المتباينة (الفكرة المقدسة ، علم الصور والأيقونات في العصور الوسطى ، الطبيعة المعاصرة في الريف الفرنسي) . ويبرز فيها أيضاً الحزن والحنين الى تلك السنوات ، واضطراب أعمق يتخذ أحياناً شكل الندم .

تراوده فكرة قتل أمه وأبيه

تبدو أسطورة القديس جوليان المضياف لأول وهلة كتصوير متقن لنظرية عدم التأثر بالشخصية . ان التراجع الأسطوري ، وبُعد المنال للصنديد الذي يقف على تخوم البشرية ، وبسط التبحر العظيم بالعلم ، واستغلال اسطورة قديمة العهد ـ كل ذلك يتشارك في اتساع الشق بين الفنان ومادته الغنية اعتقد فلوبير نفسه انه اراد ان ينافس صور زجاج الكنيسة بالكلمات . ومراهنة كهذه تملك ما يفتنه ! فلوبير خير من يعرف زجاج كتدرائية روان الشهيرة .

غير ان المسافة بين الفنان وعمله مزيفة ـ وذلك يعود الى اسباب شعرية . فالأسطورة القديمة غنية بالاضمارات بلا شك : باعث الصيد ، جو قصص الجنية ، صورة النهر الكبير وعبوره الشاق ، وعنصر السذاجة والمعجزة . ينفخ فلوبير من نفسه احساساً وشاعرية شخصية حميمة : خيال صيني وتلاحق سريع للمشاهد وجو من الأحلام : ليست الحركة هنا سوى مرور سريع من شكل صامد الى آخر كما في سالمبو وتجربة القديس

انطونيوس . يبدو المنظر نفسه متجمداً ، والشخصيات التي تتطور في هذا الاطار تشبه تماثيل تنتقل ببطء . غير ان العنصر الأقرب الى شخصية الأديب . والموفق شعرياً ـ هو الذي يستخلص ، من خلال النص ، قصيدة قلقة عن الصمت والظل . يضفي الغروب على حجرات قصر المرمر الأبيض ، ويخيم الصمت كأنه لحنٌ حفيف : . . . خيّم الصمت على كل مكان حتى لنكاد نسمع حفيف الشال أو صدى تنهد .

لا تخلو رغم ذلك العناصر المألوفة ـ وحدة القديس ، حياته بالقرب من النهر ، زياراته الى المدينة الحاقدة ، حاجته الى الاختلاط بالآخرين . تجمد قلبه الوجوهُ الشرسة ، وضوء الصفة ، وعدم الاكتراث بالاراء . تتراءى أزمة الارادة وراء شخصيته المنقبضة ومن قلب عزلته . توحي سذاجة جوليان ، ونسق النص الذي يبدو بعيداً عن المقاومة وغياب المنطق النفساني ، بالشعور بالعجز والتراجع امام الذين يميزون رؤيا فلوبير الأساسية . ترتبط صورة الخَبَل باللحظات التي تتطلب حركة كبيرة . ظل واقفاً في الوسط ، متسمّراً من الرعب ، غير قادر على القيام بأدنى حركة . انها أزمة الارادة التي تظهر متوازية للاشمئزاز من الحياة ، والشعور بخطيئة الوجود .

تؤكد اصداء خاصة في مراسلته في تلك الفترة ، على القيمة

البيوغرافية لصفحات القصة الوجدانية . تعود مبادرة القديس جوليان الى النزوح عن المدينة الى احساسه بالذنب لرفضه الحياة وحرم نفسه منها بارادته : . . . شعر بقدوم المساء ، من خلال زجاج الطابق السفلي ، ونظر الى طاولات العائلات حيث كان الاجداد يضعون الأولاد على ركبهم ، وغصّ من النحيب ، وعاد أدراجه نحو القرية . أليس من الجبن نكرُ الأبوة ؟ هذا ما يقرّ به فلوبير في رسالة موجهة الى جورج صاند . ان ما تذكرين لي في رسالتك الأخيرة عن صِغارك الأعزاء أثار شجوني . لماذا لا أملك هذا ؟ لقد خُلقت حنوناً عطوفاً . لكننا لا نضع أقدارنا ، بل نخضع لها . لقد كنت جباناً في شبابي ، ورهبت الحياة ! اني أدفع الثمن غالياً الآن . ثم كتب الى مدام أوغست سباته قائلاً : من كآبة شيخوختي اني لا أملك مخلوقاً صغيراً أحبه وأدلّله .

من الواضح أن قصة فلوبير تدور حول وضع عائلي . انكار الأبوة ، قتل الأب ، أولسنا بصدد نفس الانكار ؟ تأتي كلمة أم وأب أولاً في نص فلوبير . وتؤكد الفقرات الأولى على قيمة النظام والأمان والسكينة العائلي . يستند القصر الأبوي على قواعد متينة : يوحي كل شيء بالصلابة والمتانة . ان سطوح الأبراج الأربعة مغطاة بقشور الرصاص ويستند اساس الجدران على الجلمود . انه عالم منكمش على ذاته ، تحميه سلسلة من الأسوار ، وتسود الرفاهية والرغد وهما ميزة الوقار ، في هذا

العالم المُصان ، المنظم ، المكتفي بذاته . . . كانت الأقفال تلمع في كل مكان : تقي نجود الحائط في الحجرات من البرد ، تفيض الخزائن بالثياب ، تتراكم أطنان النبيذ في المخزن ، وتئن صناديق السنديان من ثقل أكياس الفضة . لا يفتقر هذا العالم الصغير الى شيء . غير ان جوليان الشاب يشعر بحاجة خفية لتحطيم هذا السلام والنظام وانكارهما . يقابل السلامة والطمأنينة ضرورة ملحة خفية بالعصيان والتمرد .

يمثل القصر العائلي المجهز على أحسن وجه مؤسسة تصون وتحمي . غير انه مكان محصن . تجلب الأسوار الأمان ولكنها توحي بالأسر أيضاً .

ان عالم الأبراج ، والسياج عالم خاص وحميم ، غير انه شبيه بعالم صغير مغلق نشعر بحاجة الى الفرار منه ، حتى لو اتخذ هذا الفرار صيغة العصيان الخطير .

نجد انفسنا راغبين (رغم خطورة التعبير) في ان نعتبر أهل جوليان كاستقطاب رمزي لأهل فلوبير . يعتبر غوستاف على كل حال ان والده الطبيب فلوبير صاحب الخبرة الشهم ، يجسد النشاط والمسؤولية والشهرة ، وتتحلى والدته بالقيم الرهبانية : الانصراف عن العالم ، التأمل ، السكينة . لقد صور هذا الاستقطاب في فصته . فالأم رزينة . كانت تدير الخدم كادارة

الدير الداخلية . . . يمثل الوالد ثلاثة أدوار ، دور المقاتل والمعلم والحاكم : . . . كان يتنزه في منزله يحكم بالعدل بين الاقطاعيين ، ويهدىء من روع الخصوم المتنازعين : كان يلقن جوليان فن القنص والصيد .

لقد ألحّ شعورياً او لا شعورياً على عناصر السادية . اتخذ الغلام من الصيد حجة للقساوة والضراوة .

تشهد أحداثٌ كثيرة على العلاقة الوطيدة بين التعذيب والجنس والمحرم والممنوع : اللذة الضارية التي شعر بها عندما خنق عصفوراً جريحاً ، سروره حين اجتز قوائم الديك وغمس خنجره تحت ضلوع التيس ، وحذاقته في قتل الرهاء بسوطه . ان الكآبة والحرج هما فدية الارضاء الذاتي الصخب . كان يتأمل جسامة المجزرة بعين فاغرة ، دون ان يدرك كيف استطاع القيام بعمل كهذا . . . وبعد قتله الوعل الكبير رمز الآباء الأولين : بدا جوليان منذهلاً . . . وشعر بالاشمئزاز والأسى يستوليان عليه . لانه سمع بالواقع لعنة الوعل الذي تنبأ له بقتل والديه : اللعنة ! اللعنة ! يوماً ما ، أيها القلب الشرير ، ستفتك بأبيك وأمك .

يسيطر العمل أو هواجس هذا العمل على نص فلوبير . ليس قتل الاب والام هنا مجرد حدث عابر بل هو ارهاباً خفياً وندماً

بقلقه . تبشر عوارض فائقة بهذا القدر الذي لا سبيل لتجنبه . يفلت الحسام من بين اصابعه ، كادت الحربة التي يرميها على ما يعتقده لقلقاً ، أن تصيب والدته ، تقوده الحيوانات الى مكان الجريمة . ان المقارنة بين الحيوانات ، والأهل والجريمة المؤثرة : . . . كان يبدو له ان قدر أهله يتعلق بالفتك بالحيوانات . وتثبت الطبيعة الشهوانية للقتل . فتك بأهله في السرير بعارض من الغيرة الجنسية ـ أهمية هذه الشبكة المنهجية وصور الحيوانات والضراوة . ولنظرة الحيوانات المهينة المتهمة تأثيرٌ يرمز الى تأنيب الوالد لجوليان . تلمع عيون الحيوانات في الغابة الموحشة ،غير انه عاجز حيال هذه النظرات الكثيفة . لا سبيل له في الخلاص من الحيوانات ، لانها تخلص الى ملاحقة الصياد . وتتخذ مشاحنتها الجلية طابع القدر .

يخيم على النص شعورٌ عميق بالاثم السابق لفعل الجريمة . يعيش جوليان في رعب هواجسه ، وتحريضاته التي لا يمكن تلافيها ، وميوله المكبوحة . فهو يتمرد ويثور ضد هذه النبوءة ، ويوهم نفسه انه قادرٌ أي مذنب : وماذا لو أردتُ ذلك ؟ . . . . وحين تمّت السيئة الدميمة ، لاحقه الندم على شكل صور مجازية رهيبة وكوابيس : كانت الشمس تبسط الدم في الغيوم ، كل مساء ، ويعاوده قتل والديه كل ليلة في الحلم .

تسرد أسطورة القديس جوليان المضياف في جوهرها قصة « عَثرة » . غير ان ما يميّز هذا الفردوس المفقود هو اشتماله منذ زمن بعيد على تسلط العنف ، اذ ان صورة « الأب » تحمل في ذاتها القيمة ، القلق والتخوف . يتمنى جوليان من ناحية ان يكون ذلك الوالد ، ولكن من ناحية أخرى ، هذا الأب الذي يتمناه ، يقتل : لقد نقض وأتلف هذه الهمة . كان يحلم أحياناً انه ابونا آدم وسط الفردوس ، بين جميع الدواب ، واذا مدّ يدّه ، تفنى الدواب جميعها . . . فتصبح هيئة الأب وعمله مبهمين . اضاف فلوبير على صورة الكتاب المقدس في أسطورة العصور الوسطى معنى خاص وفريد : يساهم هذا التقييم الخاص للأسطورة القديمة الى حدٍ بعيد في إضفاء طابع من القلق والابهام .

لقد انكب سارتر على دراسة « حالة » فلوبير بمثابرة وجهد نادرين ، ورأى في والد غوستاف الطبيب رئيس مستشفى أوتيل ديو في روان وجوداً ثقيلاً ، ساحقاً . قد يكون « الطبيب الرهيب » تسلط على ابنه ، وأمسى مسؤولاً عن عدم مبالاته وميله الى الأديب الزاهد . ويكون فكره الميّال الى التحليل قد حثّه الى « الايديالية المجنونة » موجهاً ميوله نحو الايمان . يُسهب سارتر بلا ريب في تعظيم تأثير الوالد المضرّ ، وشعور الابن بالألم . يفيد موضوع القداسة لدى فلوبير على اختلاف اشكاله بأزمة

ايمان واضحة . ويلقي سارتر باللوم ومسؤولية هذه الأزمة على عاتق هذا الوالد الذي لم يتوقف حتى بعد مماته عن ابادة الله . . . واذا كان صحيحاً ان الطبيب الهيولي قد أعاق ميول ولده الايديالية وقيّدها ، فان موضوع قتل الأب والأم والقداسة يوجد مغزىً فريداً نادراً .

تكمن بلا شك علاقة وطيدة بين القداسة والهام الفنان في نفس فلوبير . لم يهب وجوده لخدمة الآخرين كما فعل جوليان بالطبع . غير ان الهام الفنان الشبيه بالدعوة الربانية يجذبه الى العزلة والتجرد : الهروب من الذات . أليست هذه نصيحة جول في التربية العاطفية الأولى ؟

ان العلاقة بين العناصر البيوغرافية وفكرة القداسة اكثر توطيداً في قصة « قلب بسيط » . كان عام ١٨٧٦ عاماً آخر من الحداد والانحطاط النفسي . لقد قضت لويز كوله نحبها في شهر آذار : وكم من الذكريات برزت من جديد ! ثم أتت منيّة صديقته جورج صاند التي أقدم على كتابة هذه القصة من أجلها . لقد أشارت عليه ان يكتب للسلوى بدلاً من الكآبة والحزن . وباشر هكذا بتأليف قصة قلب بسيط لكي يلقى عندها موقع الرضى . لقد قضت نحبها وأنا في وسط عملي . وهكذا بالنسبة لرغباتنا أيضاً . لقد شعر بالزوال والفرار في داخله ومن حَوله . وساهمت المصاعب المالية ايضاً في خلق هذا الجو القاتم .

ضحى فلوبير وباع مزرعته في بلدة دوفيل ، من أجل منع افلاس كموفيل ، زوج ابنة أخيه . انها لتجربة قاسية : ليست اسماء دوفيل وتروفيل مفعمة بالذكريات فقط (من بينها لقاؤه مع مدام شلزنجر) . بل ان البيع بالمزاد العلني يرمز في مخيلته الى

الذل وخيانة الماضي والتدنيس . ان الأسى الذي عاناه فردريك خلال المزاد العلني في قصة التربية العاطفية ، قاسى منه فلوبير قبله في حياته الشخصية قبل ان يمنحه صدىً في قصة قلب بسيط . استُملك أثاث منزل مدام أوبان بعد وفاتها أو بيع من قبل زوجة ابنها ، ووجدت فليسيتي نفسها وحيدةً في المنزل الخالي .

تظهر تعاسة فلوبير في هذه الحقبة من الزمن بحاجة ماسة الى الحب والعطف والحنان . لقد لاقت تشجيعات جورج صاند بِقاعاً خصبة لديه . كان يبغي هو نفسه تأليف قصة مؤثرة . أرسل الى مدام روجيه دوجينيت شارحاً : لا يدعو هذا الى السخرية . . . بالعكس انه كتاب رزين وكئيب . أريد ان تشفق وتبكي الأرواح الحساسة ، مثلي . ويضيف ليؤكد على العلاقة بين عمله والصديقة الراحلة : يا للأسف ، نعم ! لقد انفجرتُ بالبكاء يوم السبت الماضي ساعة دفن جورج صاند ، وقبلت أورو الصغيرة . شاهدت اللحد . ثم تأكد بسرور : لن يقولوا اني قاسي القلب هذه المرة . سأُعتبر رجلاً حنونا . . .

وحكاية فليسيتي هي بالواقع بسيطة ومؤثرة . يلخصها فلوبير كالآتي : ان قصة قلب بسيط هي حكاية حياة قاتمة ، وفتاة قروية بائسة ، تقية حتى التعبد ، مخلصة ورقيقة القلب . تهوى تعاقباً

رجلاً ، اولاد اربابها ، وابن اخيها وشيخاً تعتني به وأخيراً ببغاءها ، وعندما تفقد هذا الببغاء تصبّره ، وحين مفارقتها الحياة لا تميز بين الببغاء والروح القدس . انها قصة دون تعقيدات لخادمة وفية ، ساذجة ، مخلصة ، متواضعة ، وشحيحة الذكاء .

هناك نصيحة اخرى من جورج صاند يبدو ان فلوبير أخذ بها . وهي ان يغترف من ماضيه انفعالات حميمة وأن يستمد « افكاره وشعوره المتراكمة في عقله وقلبه » . تزخر القصة بالتفاصيل المعبّرة الموجبة ، فالشخصيات مأخوذة عن الوجوه المألوفة للماضي الذي لم يتلاشَ بعد . تشبه مدام أوبان ابنة عم مسنّة ، وفليسيتي فتاةً في خدمة آل باربي ، يلهو بول وفرجيني كما كانَ يفعل فلوبير الصغير مع أخته كارولين ، حتى الببغاء لولو ، كان لها وجود سابق : لقد أحضرها الكابتين باربي معه من أحدى رحلاته الى ما وراء البحار .

لقد انغمس فلوبير في بحر من الذكريات لكتابة قلب بسيط : . . . لقد قمت برحلة الى هونفلور لكي أجمع بعض الوثائق ! أروتني هذه الجولة بالكآبة لان الذكريات الماضية عاودت مخيلتي . هل أنا هرمٌ يا الهي ! هل أنا هرم ! يبدو شكوى صديقةٍ قديمة بخصوص التغيرات التي طرأت على بلدة تروفيل ! اني اشكرك لنفورك من تروفيل العصرية . . . مسكينة

تروفيل ! لقد ترعرت فيها . ومنذ ان كنا سوية على الشاطىء ، تقلبت عليه أمواج كثيرة . لكن لم تهب أية عاصفة . . . وتمحُ تلك الذكريات . ويتساءل فلوبير اذا كان للذاكرة كيمياء ؟ هل يهب تصوير الماضي الجمال للأشياء ؟هل كان ذلك جميلاً وحسناً الى هذا الحدّ ؟

عرفت فليسيتي وفاء الذاكرة . حنطت ببغاءها بعد موته ووضعته في حجرتها . كانت تلمحه كل فجرٍ ، فتعاودها ذكرى الأيام الخالية والأعمال البسيطة في أدنى تفاصيلها . . . . ويؤكد تحنيطها للطير المحبوب على ميلها الى بقايا أجساد القدسيين : بعد وفاة فرجيني ، طلبت قبعتها الصغيرة لتحتفظ بها . لقد شاطرها فلوبير هذه الرغبة . لم تمض شهور قلائل على تتمة قلب بسيط حتى طلب أن يرى قبعة وشال والدته لكي يتأملهما ، ويثيرا لواعج الذكرى في نفسه .

تعرض قصة قلب بسيط الفرح الأليم في إحياء اللحظات الهانئة من طفولة فلوبير وخاصة أيام العطلة . حين يزور بول وفرجيني مزرعتهما القديمة ، ويضحكان عند رؤيتهما المحقن الضخم على الطاولة الخشبية ، يدهشان ويبتهجان لصفائح التصدير ، وفخ الذئب ، يكون الأديب نفسه يجول ويبحث في ذكرياته الماضية لاهياً وحزيناً . انه احياء للحظات مؤثرة . :

توقف الزمن والصيف والبحر . كان البحر يلمع في أشعة الشمس مالساً كالمرآة ، وديعاً حتى لا نكاد نسمع خريره ، وكانت عصافير الدوري مختبئة ، والسماء الشاسعة تغمر كل ذلك بحنان . ليس هناك عمل لفلوبير يزخر بالشعر الحميم لهذه القصة . يُبعث كل شيء من جديد في هذا الرونق البراق حتى توتياء البحر التي يبحث عنها الصبية حين يجين جزر البحر ، وسبائخ الزبد التي يحاولون عبثاً التقاطها . تخمد ساعات الصيف المتراخية الحداد والحزن .

يبدو ان قصة قلب بسيط قد وُضعت بوحي من فصل الصيف . يذكر فلوبير صمت القيظ واللجوء الى الحجرة المظلمة ، الرطبة . عرفت فليسيتي الحب في شهر آب في حفلة رقص قروية . في شهر تموز أبحر ابن اخيها فكتور الى هافانا . وقضت نحبها في فصل الصيف أيضاً . انها عودة وتشابا للفصول : تبدو هذه القصة حيث لا سلطة على « الحادث مخطوطةً في زمنٍ لا حياة فيه . توحي الجملة الأولى بذلك : في نصف قرن . . . تعود الدلائل المؤقتة منذ الصفحات الأولى الى صور الوفاة ، والعفن والنسيان . يبدو المنزل المليء بالأشياء الرثة بحالة حداد ، والأثاث مغطى بشرشف في البهو المغلق . لم تُعلق اللوحات هنا الا كذكرى لزمن أفضل : . . . ويزداد ثقل الزمن على وجه فليسيته الذي لا ينّم عن عمرٍ ما ، وفي الاعادة

المتشابهة للاعمال والأيام . كل خميس . . . ـ صباح كل اثنين . . . ـ عندما يكون الطقس جلياً . . . ـ في كل فصل . . . : في بدء كل فقرة يعلن عن سمةٍ حينية تبتلع وتنقض كل حادث .

انها تشير الى الزمن والموت : قضى زوج مدام اوبان نحبه منذ أمدٍ بعيد . ثم أتى دور الآخرين : أهل فليسيته ، فكتور ، فرجيني ، أصدقاء مدام أوبان (. . . ترحل الصداقات القديمة الواحدة تلو الأخرى) ، الأب كولميش ، لولو ، واخيراً مدام أوبان نفسها . يسود الفراغ تدريجياً على حياة فليسيته . غير انها توصلت الى تحويل هذا الفراغ الى سعادة . ولهذا السبب ، لا تُعتبر السخرية الظاهرة في اسمها استهزاءاً . تؤكد فليسيته على طاقة من الحب لا تُقهر حيال الفقد وخيبة الأمل ، وانقراض كل شيء . غير انها لا تستلم للقدر واليأس . كلما انحصرت افكارها وانعزلت في صممها ، يرحب قلبها . ويمسي كل ما فيها استئناثاً ، احساناً واندفاعاً .

يرافق هده الحاجة النامية للحب نكران للذات وقدرة كبيرة للعيش من أجل الآخرين . لقد ذُهلت اثناء مناولة فرجيني الأولى : . . . شُبه لها انها هي تلك الطفلة . لقد خاضت تلك التجربة من بعيد : ينم « غياب » فليسيته بلا شك عن سذاجتها

وعن جودها وسخائها وحشوعها أيضاً . لم يخطر ببالها انها قامت بعمل خارق عندما انقذت حياة الاولاد وامهم وعرضت نفسها لثور حانق . تلامس قصة حياتها سيرة القديسيين : اعتنت بالمصابين بالكوليرا ، وضمدّت دمل عاجز يقيم في اصطبل للخنازير . اظهر فلوبير الخادم العجوز حتى في نزاعها مع الموت ، كينبوع سلام وفيض محبة . تباطأت نبضات قلبها رويداً رويداً ، كينبوع ينضب . . . كأن موتها يضيء « رؤيا » السموات المفتوحة أو المنفتحة .

تُدرج المتطلبات الاصطلاحية بالضرورة عنصراً هازئاً في الانشاء . كان على فلوبير هنا ان يبتّ مسألة دقيقة . برزت عبقريته في تصوير شخصية هامة ، غير مؤهلة للافصاح عن خلجاتها ، لكنها تشرك الأشياء في الرؤيا الخاصة بها . وليستقر القارىء في هذا الصفاء الساذج . لم يجد فلوبير امامه سوى وسيلة السخر والهزء القادرة على تصدير الشخصية من الخارج .

انها سخرية من علم الجماليات ، وتناقض لتصوير الاشياء ، يجدها المحترف الفني بلا ريب كضمانة لتضخيم الكلام المصتنع والشفقة الساذجة . أنتكلم رغم ذلك عن مآرب تهكمية ؟ تجعلنا علاقات فليسيته وببغائها نظن ذلك . فاذا كان لولو كابن وعاشق بالنسبة للفتاة المسكينة ، فهو ايضاً رمزاً للابهام الذهني :

لقد انتهت بالفعل الى تحويله الى الروح القدس . تُعتبر صورة فليسيته المنخطفة الروح أمام عين الطير الزجاجية على الأيقونة هزءاً مزدوجاً ، لانها تتعرض بالوقت ذاته لهيئة اساسية من العقيدة الكاثوليكية .

ان الببغاء هو رمز مركّب للأديب ذاته بالواقع ، يردد لولو راسم اللغة البشرية بينما يتكلم سامعوه اللاهون عن مواضع مشتركة عن موضوع طيور الببغاء . نجد انفسنا في دائرة مغلقة من الخواطر المستعارة فالحُكم على الكلمات دون فهم مغزاها معديّ كداء الببغاء الجرثومي . يضحي رمز الطير ، التحفة الحقيقة ، ترجمة مجازية لمسألة التعبير وعوارض الخواء الذهني .

يلخص أيضاً العلاقة الأصلية في حالة فلوبير ، بين الغباوة والكاتب . يُعتبر النص شخصياً على هذا الصعيد . اذ يعتقد فلوبير ان اللغة مكتسبة ، جامدة وتركيبها المستبد له قدرةٌ على الاكتساح . يرى سارتر ان فلوبير لا يفهم اللغة الا على صعيد الموضع المشترك لانه أسير لا مبالاته . يبدو فلوبير مؤمناً بالفعل « اننا محكيين » . ويتوصل بالتحليل النهائي الى اعتبار النطق نفسه سخيفاً .

يميز بالطبع هذا الجلاء حيال الجمود الاساسي بين الأديب وشخصيته . يشرح أيضاً مزيج الشفقة والحنين الذي ينبع من

هذا النص . لقد عاش فلوبير مع ببغائه المحنط الذي أقرضه اياه متحف روان . وانفرد في حجرته باحثاً عن اتحاد بالعزلة . يهوى ان تحيط به الثياب والمفروشات القديمة والأشياء الشاذة . لكنه لا يتمتع ابداً بسكينة فليسيته . كأن شيئاً ينقصه . أو بالأحرى يملك شيئاً زائداً : انها هذه القدرة على الاشفاق التي يشكو من سخافتها بوفار وبكوشه . ويقابل فلوبير براءة فليسيته المقدسة ، وبلاهتها المؤثرة وميلها الى التعبد بحزن وأسى كل الأفكار . غير انه يقدم أيضاً عَبر هذه القصة درساً في الصبر التواضع .

يتصدر عدم الصبر والسخط البحث . ان العمل سليمٌ بحد ذاته غير انه يسلك مسلك الغاضب . انها قصة قديس - نبي ، يوحنا المعمدان ، لا يدور محورها على « داخل » الشخصية ولا على علاقته مع العالم ، بل تتناول الميل الى الفسق ، والعنف الخفي ، والكآبة التي تبدو في مضمونها كندمٍ حاد . يضطرب فلوبير من ذلك . لقد سقمتُ من خوفي الذي توحيه لي رقصة سالوميه . أخشى أن اهملها . لقد خارت قواي . حان الوقت لنهاية كل ذلك ، وآن لي ان استريح . تنمّ العبارات الأخيرة عن شيء غير الاضطراب الأدبي ، هنا شعور بالغنى عن الحياة نفسها غير شعور الارهاق من العمل . غير ان الحماس لا ينقى في هذا المشروع . لقد كتب الى موباسان عندما شرع بتأليف هيروديا : انه لا يتناول « علم الطبيعة » غير انه « يصرخ » ، انها ميزة رفيعة .

ينهل هذا الحماس بلا شك من ذكريات فلوبير الشخصية في تجربته الغريبة ، في مغامراته الكبيرة في الشرق . يعبر عنها بهيئة

خاصة من الشعر : تصف الأسطورة والحدث التاريخي هذه التجربة الحميمة ، السابقة . تحتل رقصة سالومه المشهد الرئيسي في القصة ، كل شيء في سير القصة وتنفيذها يتوجّه اليها . يكمن معنى الرقصة الشهيرة الحميم في انها تتيح لفلوبير ان يعيش بعد مرور خمسة وعشرين عاماً ، رقصات الغواني التي شاهدها برفقة ماكسيم دوكامب في منزل العالمة « كوتشكوك هانم » خلال رحلته الى مصر . وتشتمل ملاحظات اسفاره عام ١٨٥٠ على بحوث مفصلة لها اهمية خاصة . يرمز وجه الراقصة عزيزة الجامد التي تزلق جيدها على فقرات ظهرها وكأنها تحت تأثير ضربة ، الى وجه سالومه الصامت (وضربة الجيد أيضاً) . تشير حركة كوتشوك هانم البهلوانية التي تتوصل الى رفع قدح من القهوة موضوع على الأرض بأسنانها ، الى رشاقة سالومه المذهلة : انحنت كثيراً دون ان تثني ركبتيها مباعدةً ساقيها ، حتى لامس رداؤها الأرض . . . تأذن الرقصة لفلوبير مرة اخرى ان يجمع بين الميل الى الفسق والدمار . كانت الحركات التي تؤديها الراقصة بالبدء لطيفة ، ثم ما لبثت ان تحولت الى حركات مثقلة وحزينة ، ثم التعبير عن هيجان الحب الذي يتوق الى ان يروي غليله ، وانتهت بايماء مسعور من اللذة الجسدية ، يؤدي بدوره الى قتل القديس يوحنا المعمدان وتقديم رأسه المقطوع على طبق .

تقابل العلاقة القائمة بين الميل الى الجنس والمواضيع المقدسة تجربة حميمة . لم يكتفِ فلوبير بتأمل التطورات الايقاعية لحركات العالمة ، بل قضى الليل معها . كل شيء مدوّن هنا : . . . غفت ويدها تشابك يدي ، وغطّت بالشخير ، كان نور المصباح الضئيل يصل إلينا ، ويرسم مثلثاً باهتاً على جبينها الجميل ، ويظل باقي وجهها في الظلمة . . . استسلمتُ هنا الى احتداد عصبي زاخر بالذكريات . ويضيف ان الليل كان طويلاً والذكريات تتحدد : وغفوتُ مرةً واضعا اصبعها في قلادتها لكي ابقيها عندما تستيقظ . وخطر ببالي حينها جوديت وهولوفيرن راقدين سوية : انه عشق وتفكير بالكتاب المقدس . عندما نفكر بالشكل الذي لاقى فيه هولوفير حتفه ، لا يصبح تكوين هيروديا الحميم غريباً . تحمل ذكرى كوتشوك هانم بين طياتها كآبة نادرة : كان يتساءل ما اذا كانت ستذكره فيما بعد اكثر من الآخرين الذين توالوا على سريرها . يترك ضنى الحواس في قرينة هذا « الشرق » الديمة توهماً في الخواء وذعراً من الغياب .

تلقي هيروديا ضوءاً على عالم من الرفاهة التعب والتربص . يزيد صوت النبي الكهفي ، وضجيج الجموع الغفيرة وصخب المأدبة من كآبة الصمت والخواء . يعتبر القديس هنا نبياً بالمفهوم التقليدي الصرف : تفيده اللعنة على التشهير اكثر من الاعلان .

يوجه بِشتائمه ضد عالم يسيطر عليه اختلاط القيم . الويل . . للذين يقطنون الوادي الدسم ، وتُخل أبخرة النبيذ عزمَهم .

يصف فلوبير مشهد الوليمة باسهاب . يفتنه الشرُه بقدر ما يعبر عن الافراط الهمجي أو المنحط . لا يجب ان نتغافل عن قيمة الوليمة الموضوعية . تتخذ هذه الظاهرة السابقة للعنف والموت شكل اتحاد خاطىء . يتلذذ المدعون بتذوق اللحوم والنبيذ دون ان تتلاشى حواجز الأوهام التي تفصل بينهم . وشرُه الحواس هو بدوره دليل على عدم الانسجام . كانوا يقدمون كلى الثيران ، والطيور ، ورق العنب مع اللحم ، وكان الكهنة يتجادلون حول موضوع البعث . ليست هذه الجملة استهزائية فقط لان الكهنة لا يتفقون ولكن باسلوب الكلام ، اي غياب النظام والترتيب الذي يوعز الى قياس كل تجربة . يتمنع الكاتب عن تشريع أي نظام : يوازي اكل كلى الثور في هذا المضمون ، الجدل حول البعث . انها محاذاة والتباس كلام : لا يعني تركيب البيان هنا تتابع الأحداث بل يعني توافقاً مختلطاً .

يشير البحث في مسألة البعث الى صورة الموت التي تخيم على جميع صفحات هيروديا . ألم يورد جوناتاس أشعار لوكريس التي تنكر خلود الجسد ؟ تتمايل سالومه في هذا الجو العاهر على أنغام الناي الفينيقي الحزينة . يسود الموت حتى على منظر

هيروديا . تبدو غومور وسودوم مدينتا الخطيئة ، تاركتين رائحة الفساد النتنة . كانت الريح الساخنة تحمل مع رائحة الكبريت ، بُخار المدن الملعونة المكفنة . . . تحت المياه الثقيلة .

يبدو فلوبير ، في رسائله على الأقل ، غير منقاد بامكانيات روايته الدينية . يدعي انه منصرف الى العناصر السياسية والنفسية . غير ان هذا العمل يوحي بالغياب والخواء الذي ينتظر ان يُغمر . فالمسيح غير منظور ، لكننا نشعر بوجوده بالكنايات القلقة . ينطق « ايا وكنان » بتنبؤات ايساي واوزيه . لقد أعلن تحريراً وجلالاً في السماء . المولود الجديد واضعاً ذراعه في كهف التنين ، والذهب عوضاً عن الصلصال ، والصحراء تتفتح كالزهرة . . يشعر هيرود الحالم بالفراغ . ونخترق عالماً من الغياب والسكون من خلال نظرته المتعبة والحزينة . لقد بحث بنظرته المحدّقة في جمَيع الطرقات . كانت خالية . وكانت النسور تحلق فوق رأسه . والجنود تغفو على الجدران على طول المتراس . والسكون يخيم على القصر . يتجنب كل أمل حصن ما شوروس في نهاية القصة والرجال الذين يحملون رأس النبي الى فرنسا .

يكتسح موضوع الروحانية سجلات الحكايات الثلاثة المتفاوتة . تتثبت هذه الروحانية بشكل مبهم في هيروديا التي

تُعتبر اكثر حزناً واضطراباً . فهي لا تُبرز اتحاداً مزيفاً فقط ، بل سكوناً مزيفاً وصمتاً مزيفاً . تبدو الجبال كأمواج كبيرة متصلبة ، غير ان البقاع تلوح فيها البثور كصوت الرجل الرهيب تحت سقفه ، داخل زنزانته في السرداب . يعلن الصمت في هيروديا عن صرخة الرعب . ان المقطع « الصامت » في القصة ـ حيث يصف فيه فلوبير الطرقات الخالية ، الجنود الراقدين وخمول الحصن المميت ـ يليه فجأة صخب الشتائم النبوية . وفجأة سُمع صوت بعيد كأنه منبعث من اعماق الأرض ، ارتعد الرئيس منه ذعراً . أليست هذه الجملة القلقة رمزية ؟ انها تجعلنا نفكر في علاقات فلوبير المعقدة المشوبة بمادته الأدبية ، و« وجوده » في مؤلفته . فوراء الظاهر الثابت الجنان ، والشكل المسيطر عليه ظاهرياً ووراء سيادة المحترف الحاذق الهادئة يُسمع صوتٌ حزين ، وحيد ، كئيب ملحٌّ ، ضارٍ وغالباً ما يكون معذباً بالوهم . انه يخص رجلاً هو ايضاً يعتبر نفسه نبياً على طريقته الخاصة .

صورة استهزائية أو استشهاد ؟
عرض من السخافات

يعرض فلوبيرغيظه في أواخر حياته اكثر من أي وقت مضى لا شيء حديث في حياتي . . أني اقضيها على وتيرة واحدة وسط كتبي وبرفقة كلبي . ألتهم صفحات مطبوعة واتخذ ملاحظات لكتاب احاول ان أصب سخطي فيه على معاصريّ . يتطلب مني هذا الفيض سنوات عديدة . هذا الكتاب حيث يصب نبي الانحطاط والتقهقر سخطه ، أو بالأحرى يعيد الى عقله ثقافة كاملة هو آخر جهد عظيم يقوم به فلوبير : انه كتاب بوفار وبكوشه . ان الحالة النفسية هي « نبوية » بالفعل . سندخل نظاماً من الأشياء قبيحاً حيث تمسي كل خفة مستحيلة . الجاهلية ، عبادة الأصنام ، النصرانية ، الشراسة ، إنها اكبر ثلاث تطورات البشرية . نلمس هنا الحقبة الأخيرة . يمثل هذا الكتاب لفلوبير السأمة والموت الذي يحس بدنوه منه . يُعلم تورغنيف عن خشيته : لا مجال للتراجع . كم أقاسي من الخوف ! يا لها من رهبة ! يبدو لي اني سأقوم برحلة طويلة الى مناطق مجهولة لن أعود منها . لم يتّم الكتاب بالفعل .

ان السحر الذي يتمتع به هذا الكتاب الاستهزائي في ايامنا يتكلم باسهاب عن قلق هذه الفترة . ليس هذا المشروع النادر ، بناءً على اعتبارات كثيرة ، سوى بيان علوم ومعارف الخسارة ، والخسارة التي نحن بصددها هي الثقافة الموسوعية بالتحديد . فمنذ الصفحة الأولى ، تنم حركات واقوال الرجلين الساذجين اللذين يجلسان في اللحظة ذاتها على المقعد ذاته ، والتحرك الآلي ومطابقة سلوكهما ، عن عالم « ساموئيل بكيت » التهريجي وضحك ايونسكو المحُال .

والموضوع هو موضوع الكتاب نفسه ـ أي مبحث الأدب . لقد حاول فلوبير قدر المستطاع ان يصور كرب الشخصيتين اللتين يسبران أغوار المعرفة البشرية ، من الزراعة الى العلم النظري . حاول عبثاً ان يجعل مْنهما سخرية حين استسلما الى هذيان المراعي ، يتوهان في علم الطب وينتهي الأمر بهما الى زعزعة عقلهما : لا يكمن الموضوع الحقيقي هنا . يصور الأديب مساعيه الشخصية . فتمسي الفكرة موضوع الفكرة . وفعل الكتابة هو بالواقع الموضوع الحقيقي . لا يعرض كتاب بوفار وبكوشه بروز رواية الأفكار والآراء الذي لا يُنكر فقط بل يعرض زوال الرواية التحليلية . يرتبط هذان الاتجاهان بعلاقة وثيقة . يناسب تواري الشخصية عن القصة المسألة التقليدية الانسانية . غير أن فلوبير يتباهى باحتقاره العظيم للأقدار

الشخصية الحقيرة التي تظهر عادة رسم الرواية . كم هم اغبياء الذين يطالعون كتاباً لكي يعلموا ما اذا كانت البارونة ستقترن بالكونت !

يستوجب اختفاء « الشخصية » أيضاً غياب « المبدع » . تؤدي اللغة الزاخرة بالأماكن المشتركة والادعات الى المجهول المطلق . عندما عزم فلوبير على تأليف معجم الافكار المكتسبة الشهير ، توقع غياب المؤلف وفقد قيمة اللغة . كان يعتقد ان المعجم المرتبط بسفر تكوين بوفار وبكوشه يجب ان ينقد لا أن يسخر . انه شروع بالهدم . . . سأتحامل على كل شيء . . كان مأربه ان يفرغ تماماً من هذا . . . اما المسألة فتستند على انقلاب اللغة ضد نفسها . سيكون ذلك تبجيلاً تاريخياً لكل ما نرتضيه . . . كان الهدف تبرير السفلة البشرية في جميع وجوهها ، الاستهزائي الصارخ بلا انقطاع المليء بالاستشهادات والبراهين (التي تثبت العكس) . . وخلاصة القول ان المعجم يتحمل سعة عكس الموسوعة التي يجب عليها ان تتلف الايمان بوحدة الكلمة والفكر .

الجزء الثالث

اذا كانت قصة بوفار وبكوشه قصة دون بطل وحتى دون « شخصيات » ، فانها تتعلق بفردين . فكر فلوبير في بادىء الأمر ان يسمي كتابه « بالغبيّان » ، ان العقدة سهلة . ينصرف الناسخان الى القرية بفضل ميراث غير متوقع ، ويتفرغان الى لذات الحراثة البريئة . غير ان الطموح دفع بهما الى التجارب وعرضهما الى سلسلة من الاخفاقات المخزية ، الباهظة الثمن في مجال الفلاحة وغرس الأشجار . كلما ازدادت رغبتهما في المعرفة ، تطرقا الى مجالات علميّة متعددة (علم التشريح ، علم حفظ الصحة ، الطب ، الجيولوجيا ، علم الآثار القديمة) . تتكرر النتيجة ذاتها . يحثهما أخيراً تعطشهما للمعرفة والتجربة (يعاني الأحمقان من حالة حادة من البوفارية !) الى سبر أغوار مواضيع مجردة : التاريخ ، الأدب ، علم الجماليات ، الفلسفة ، الدين - كل شيء يلقي نصيبه عندهما . . يعملان هكذا على بيان المعرفة البشرية ، بثقة ساذجة ، تائهين بالافراط في جمع الاصطلاحات ، والتصنيف ، والآراء المتناقضة الى ان يقررا بعد ان أنهكهما التعب والافلاس ، ان يستعيدا وظيفتهما وينسخان فقط كالسابق .

هل يُعتبر عمل النسخ عملاً ساخراً أو رهباني ؟ ـ لقد شرح فلوبير الى مدام روجيه دوجانيت قبل ان توافيه المنية بقليل ، ان الجزء الثاني قد أتم ثلاثة أرباعه ولن يتألف الامن اسناد وادلة . أو لا يفترض عمل النسخ هذا شكل اسناد وملخصات في حالته كما في حال دميتيه السخيفتين ، جمعَ وثائق جبار ومهدد بالكسح ؟ لقد جمع حوله اكثر من ألف وخمس مائة مجلد ، وسجل ملاحظات ضخم . . يبلغ ميله الى جمع الوثائق ذروته في آخر أيامه . لم يكن فلوبير ليتغاضى عن هذا الخطر المداهم . ان هذا العرض للمستحيلات لمحزنٌ فعلاً ! . . . ها أنا قد أوشكت على القسم الشاق . . . من كتابي الجحيمي . . من الجنون أن أقدم على مهمة كهذه .

يظهر هنا قلق اصدقائه . يتشاور تان مع تورغنيغ حول هذا الموضوع ، لا يجرؤ ان يعبر لفلوبير عن شكوكه « بالحلزونين اللذين يسعيان جاهدين الى تسلق قمة مون بلان » يهاب أن يخمد همته بلا جدوى ، غير « انه يتألم لرؤيته يتعمق في هذا الطريق المسدود » . هذا الخوف إعترى فلوبير نفسه أيضاً . لقد كتب الى تورغنيف قائلاً : يبدو لي أحياناً اني سأصبح غبياً ، ليس في رأسي أية فكرة . . . اني قلق بشأن مدرك الكتاب . . . لم يشع قطّ بمثل هذا الارهاق . لا يكف عن ربط فكرة الكتاب بفكرة الموت ، بفكرة موته . . . لقد سحقني هذا الحمل . يخيل

الي اني لا أملك لباً في عظامي . تقلق فكرة الخواء مضجعه . أهو حدسٌ بدنو نهايته ؟ لم يبقَ أمامه سوى اسابيع من العيش : استطيع القول : « آن الوقت لاقتراب نهاية كتابي ، واذا لا ستكون نهايتي أنا » .

انه كتاب يعي صبر القرّاء أيضاً . يبتدع هذا التنقيب المتصلب والعديم في الحقول المتخصصة سخريةً مزدوجة (سخافة الرواد تقابلها سخافة كل لغة محكمة أو وثنية) ، غير انه يُكسب جواً من الابهام ، وحمة من الأفكار ، وردماً يعيق الحركة . ترمي المناهج الى الهزء المتواني ، المثقل بالصور الساخرة في وسط القرن التاسع عشر . فمادة هذه الرواية الهزلية مستمدة من الاسهاب والاطناب والتأثير الفعّال ، والاقتداء المبالغ فيه والدوران هو السلوك البياني . يزيل هذا الدوران نفوذ أي مشروع : نرجع اكثر ارهاقاً وأقل حماساً من البدء . وهكذا تبدو الرواية في مجملها كعودة عقيمة بعد مغامرة استهزائية .

ينمي نظام الاستقطاب الذي هو أساس الكتاب ، معنى المستحيل . ويمسي الأمل بالمطلق جنون المطلق ، ومأرب بكوشه جبالاً من الثمار ، فيضاً من الأزهار والخضار . تؤدي هذه الأحلام الى الاخفاق . وهكذا ذهب كل شيء سدى . يتوق الساذجان الى التبحّر في العلم غير ان قواهما تنهار بسرعة . تتضاءل رغبتهما في اللامتناهي بسبب الهواجس العابرة ، الفارة

والنسبية . كانا يسعيان الى التمييز بين السحب المتنوعة عند ترقبهما للغيوم أثناء دراستهما للأحوال الجوية . عبثاً : كانت الأشكال تتغير قبل ان يتمكنا من معرفتها . شرعا حينئذ بتلذذ المتناقضات ببهجة (. . . اين القاعدة ، اذن ؟) تأكدا من هيئة الأشياء المتموجة والسريعة الزوال . يقيم الكتاب بحثاً دون نتيجة ، ويحثّ الناسخين الى عدم الرضى الدائم بعد كل فشل ، والى الرغبة في خوض تجارب جديدة .

يبدو ان تشاؤم فلوبير هنا لا علاج له ولا شفاء منه . فهو لا يلوم المجتمع والوسط بل طبيعة الانسان . فهو يصف بخلاف روسو ، الاخفاق البارز في الفصل الذي يمتحن فيه بوفار وبكوشه بوسائل تربية طفليّ مجرم . شرح فلوبير الى موباسان مراده بإظهار ان التربية مهما كانت ، لا تعني شيئاً كثيراً ، وان الطبيعة هي التي تكون وتسبب كل شيء تقريباً . يجسد فكتور وفكتورين الطفلان المتصلبان ، الجاحدان ، الشر المتأصل في النفوس ، الشر الوراثي المكتَسب .

اذا كانت الرواية تبرز كنقد للمعرفة المتوسطة فهذا يرجع الى الكتب بالذات والى مبدأ علاقة الكتب بالتجربة . يدعي فلوبير على ثقافة لا تنفع شيئاً سوى التكديس والتدوين . فالرغبة بالاحاطة بالعلوم ، وجمع « المعارف » واجترار « الأحداث » ، هم علامة المرضى الذي يؤدي بالحال الى الجدب وقطع الرجاء .

لقد رغب فلوبير وهو في الخامسة والعشرين من عمره في تأليف مأساة غريبة أو اكتشاف اللقاح حيث يتوق البطل الى المعرفة المطلقة ، فيخذله الفشل والعدم .

لا تكشف قصة بوفار وبكوشه الا التناقض والابهام بعد ان سبرا اغوار الابحاث . انها تشبه قصة سارتر « العصامي » هذا الفتى الروحي لبوفار وبكوشه الذي يشرع بمطالعة جميع كتب المكتبة بالترتيب الأبجدى .

لا يبيح تشاؤم فلوبير أي عدول بين أضرار الحضارة وعار الطبيعة البشرية . تؤكد القصة الحديثة على قساوة تشخيصه ووصفه . فبعد حرب سنة ١٨٧٠ ، عبّر عن ذعره حيال الضباط البروسيين الذين يتقنون اللغة السنسكريتية ويتهافتون على شرب الشمبانيا . . توقّع بعد أهوال الحرب والمديرية ، ان يسيطر الرسميون ، ويسود الاجرام تحت شعار التقدم والرقي ! نعم ! كانت لي أوهام ! لم أكن لأحسب هذه الحماقات والشراسة : اني ناقم على زمني لانه منحني شعور انسان القرن الثاني عشر المتوحش ! يا له من تقهقر !

يجعل فلوبير هذا القلق عاماً ومطلقاً . لقد جددت الأجيال التي شهدت أحداث عام ١٨٧٠ والثورة الصناعية المتأخرة في فرنسا ، موقفها الفكري والأخلاقي بالنسبة لعظمة العلوم

المتزايدة . ففي سنة ١٨٨٩ ظهر كتاب « التلميذ » لبول بورجيه وهو عبارة عن تهكم واضح ضد طريقة الوضعيين والعلميين . نشر برونتيار بعد سنوات قليلة في عام ١٨٩٥ ، بنده الشهير الذي يتناول فشل العلوم . ليس ثمة دراسة عن الاضطراب الذهني في نهاية القرن أوفى وأشمل من كتاب بوفار وبكوشه الذي يصور العالم الساخر والحزين .

مقدرة وجدارة يرثى لها . .

يكتسب الغبيّان أخيراً وقاراً مؤثراً . ليس كل شيء مرارة وكآبة . انهما رمز الثنائي الأبدي : فمزاحهما متمم للآخر . لقد كان لقاؤهما الأول في بولفار بوردون ، ذات يوم حار . أصبحا فيما بعد أعز صديقين . ان هذه الفكرة « للصداقة الثنائية » محببة لفلوبير . تفيض رسائله الى لويس بويه بهذه المحبة العميقة . فهما يتقاسمان كل فرح وكل فشل . قلائل هم الذين احسوا بحاجتهم الى الصداقة كفلوبير وبعثوا بمشاعرهم المراهقة المحمومة حتى في مرحلة نضجهم .

تستدعي الرواية حضور الأديب اكثر من وجود السخرية ، والسخط والهجاء . ساور الشك فلوبير في صداقته الغريبة النادرة التي تربطه بفبيبه . لا يتوقف ذلك عى مشاركتهما بلاهتهما (غباوتهما هي غباوتي) بل ازدادت كلما نمت قدرتهما على النقد . هناك ملاحظة تلقي الضوء على تقدمهما : فهما ليسا غبيين بالواقع . . . لانهما يخطوان خطوات ملموسة في ميدان العلم بفضل احتكاكهما بالأفكار . يُلاحظ هذا « التقدم » في نص القصة . كان عقلهما ينمو ، وهذا بعد مطالعة بوفون ،

ومطالعات أخرى أكثر تجرداً : . . كانت الفلسفة تذكي مكانتهما . ينسجم هذا الغرور مع احساس بالخبول يميل فلوبير اليه ويستأنس به . لم تلقَ طريقة عيشهما الشاذة استحساناً . تستوجب هذه المشاحنة اختلافاً في صفات الناس العاديين . جعل بروز تفوقهما الناسَ ينفرون منهما . كانا يبديان المقدرة المثيرة للشفقة ، وهي ان يبصرا السخافة دون أن يتساهلا فيها ويتحملاها .

ومهما بدّل فلوبير صورته بشخصيتيه فهما لا يلبثان ان يتشبها به . أيعني هذا نقداً ذاتياً ؟ حتى التفاصيل تفترض ذلك ، شغفه بجمع الوثائق والاسقاط ، ميله الى النكتة المكررة . يذكرنا كلام بوفار وبكوشه الزاهر بجلسات فلوبير الخاصة المنفردة هما أيضاً يترقبان الوحي بتصلب وجزع . يبدو دأبهما على العمل ، وسعيهما الآيس وراء الافكار كصورة استهزائية عن خلوة فلوبير التأملية في مقصورته في بلدة كرواسه ، وعن التنكيل بنفسه وحجج التخيل والأوهام .

هل باستطاعتنا نعت العلاقة بين الأديب وشخصياته بالطفيلية ؟ ليست الصورة الاستهزائية متناقضةً . تفكر دُميتا فلوبير وتتصرفان مثله . تبرز هذه المماثلة بوضوح في الفصل الذي يتناول الأدب : فالمنوال القصصي قليلاً ما يُصلح كوسيط بين الكتاب والقارىء . اننا نسمع صوت فلوبير بالفعل . وفيما

يتعلق بروايات اكزافية دوماستر والفونس كار ، يجب ان نعدلَ عن الانشاء لكي نتكلم عن الطلب ، او عن صاحبته في هذا النوع من الكتب . لقد فُتِنّا بهذه الحرية المفرطة المضادة للأدب في باديء الأمر ، غير انهما سرعان ما ادركا سخافتها ، لان الكاتب يفرض نفسه ويمحق عمله . وقالا عن بلزاك الذي أعجبا به : انه يؤمن بالعلوم الخفية كالسحر والتنجيم والدولة الملكية والمجد ، انه يُفتن بالخبثاء ، ويشبه بورجوازيوه تماثيل عملاقة . لماذا يعظّم كل ما هو عادي ويصف سفاهات كهذه ؟

تقارب ميزة الكآبة بين الصديقين والكاتب . مهما يحزنان من عدم مبالاة العالم بالفن . ويتأكدان ان المجتمع سيظل دوماً حاقداً على إبداع الفكر والذهن . انهم لا يحبون الأدب . انها جملة قانطة ذكرت في القصة . ليس من الصدفة ان يُظهر هذا الفصل عن الأدب ازدياداً مطرداً في مداخلات الكاتب التي تؤك على مزج الآراء .

يتتابع تحرير الناسخين الذهني في فصل الفلسفة . وما كا حزناً امسى عذاباً وألماً. تزيد جولاتهما النظرية من تشاؤمهما مظهرة مأساة الادراك والفهم . نمت هكذا في ذهنهما مقدرة تثير الشفقة . . ووجدا نفسيهما عاجزين حيال هذا الجلاء والفصاحة : . . . لقد أنهكهما عبء العالم . خَلُص فلوبير الى فرض حرية الرأي على غبييه ، الذي أصبح فيما بعد مبدأ

التعذيب الدائم . تنسجم الفكرة والعذاب منذ الصفحات الأولى . انهما يترقبان نجاح اختراع ما : . . . كانا يشاهدان اشياء مبهمة لكنها مدهشة . ثم ما لبث القلق ان استقر فجأة . كلما ازداد تفكيرهما ، كلما اضناهما العذاب .

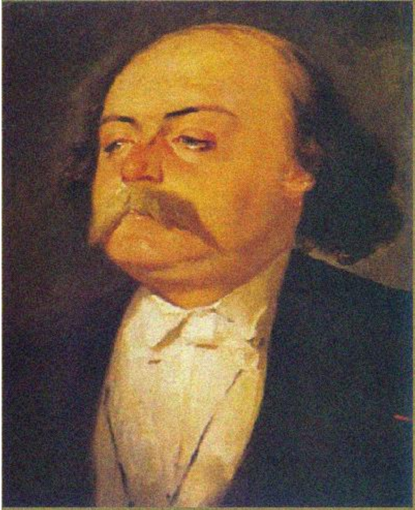
من الغرابة أن يسمو بكوشه وبوفار الى مقام أبطال الفعل والفكر . ان ازدياد الآلام التي تسببها « الأفكار » هو نتيجة مؤثرة لعبارة باسكال الشهيرة : « ان الفكرة تصنع عظمة الانسان » . يقوم الصديقان بتمثيل مأساة العقل البشري المحكم عليه بالعجز عن المعرفة ، والجهل . يؤدي هذا الحكم الى عذاب التنافر والانفصال عن الآخرين . يشعران أخيراً بسور أليم في تأملهما المسافة التي تبعدهما وتقصيهما عن الجماعة . وكأننا بفلوبير يحاول ان يصور حياة المفكر العصري الاستهزائية .

لقد حدث شيء محتوم . والمقصود هو اتساع افكارهما المقلق الذي لاحظه فلوبير في الفصل الثالث . انه خور عضال ، لانه لا يعني سخافة العالم وانعزالهما عنه فقط بل يبعدهما عن سذاجتهما المفقودة . جعلت الفطنةُ السعادةَ بعيدة المنال . فهما يدركان من الآن وصاعداً ان كل رغبة مهددة بالفشل . لذلك يريان ان تحطيم الذات هو طريق الخلاص من الشك . آه ! الشك ! الشك ! اني أفضل العدم عليه !

أولا يتعلق هذا اليأس ـ فيه يكمن معنى مأساة فلوبير ـ بنقصان ما تحققه الأماني ، وعجز كل رغبة حيال التكرار الدائم وتراكم الظواهر القهري ؟ تتكرر مأساة الغزارة والحشو في أعمال فلوبير : الافراط في احلام الهوى ، الافراط في المذاهب ، الافراط في سرد الحقائق والأوهام . . فالأبطال مهما تغيرت اسماؤهم ـ إمّا بوفاري ، سالمبو ، القديس انطونيوس او بكوشه وصديقه بوفار ـ هم أبطال وضحايا بحث لا يتوقف عند حد . فمنذ الفصل الأول يشاهدان اشياء مبهمة ورائعة ، غير ان هذه الثروات تلبث غير محسوسة في أفق ما ينفك ان يقصى عنا . . غير ان اغواء المحظور يرقى بهما الى العظمة والشموخ .

تكتسب تناقضات بوفار وبكوشه مغزاها بالنسبة للتوتر الفكري لدى فلوبير نفسه . ليس ثمة رجل قادر على كتابة هذه القصة كفلوبير المتشكك بالأفكار ، المفتون بها . واننا لنميْز صوتين في هذا الحوار الداخلي في أعمال فلوبير . ينطلق من جهة صوت الشك القاتل ، والتشاؤم والانكار الذي يظهر جنون المتخيل الواهم . ويرتفع صوت من ناحية أخرى ، صوتٌ لا يأبى شيئاً على الاطلاق ، يثبت رغم واقع الحياة المرير ، ان الجمال يكمن أيضاً في كل بحث حتى ولو كان غير مجدياً كتجارب الناسخين التي تُعتبر مشروعاً نبيلاً وجليلاً .

فهرست



جوستاف فلوبير (بالفرنسية: *Gustave Flaubert*)؛ (12 ديسمبر 1821 – 8 مايو 1880)، روائي فرنسي، درس الحقوق، ولكنه عكف على التأليف الأدبي. أصيب بمرض عصبي جعله يمكث طويلاً في كرواسيه. كان أول مؤلف مشهور له: « التربية العاطفية » *(1843 – 1845)*، ثم « مدام بوفاري » *1857* التي تمتاز بواقعيتها وروعة أسلوبها، والتي أثارت قضية الأدب المكشوف. ثم تابع تأليف رواياته المشهورة، منها: « سالامبو » *1862*، و« تجربة القديس أنطونيوس » *1874*، ويعتبر فلوبير مثلاً أعلى للكاتب الموضوعي، الذي يكتب بأسلوب دقيق